بسم الله الرحمن الرحيم

تم رفع هذه المادة العلمية من طرف أخوكم في الله: خادم العلم والمعرفة (الأسد الجريح) بن عيسى قرمزلي. ولاية المدية

الجنسية جزائرية

الديانة مسلم

موقعي المكتبة الإلكترونية لخادم العلم والمعرفة للنشر المجاني للرسائل والبحوث على

www.Theses-dz.com

للتواصل: رقم هاتف 00213771087969

البريد الإلكتروني: benaissa.inf@gmail.com

حسابي على الفيسبوك: www.facebook.com/Theses.dz

جروبي: https://www.facebook.com/groups/Theses.dz

تويتر https://twitter.com@Theses_DZ

لا تنسوني بدعوة صالحة بظهر الغيب: ردد معي 10 سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم

اللهم صل وسلم على نبينا محمد .... بن عيسى قرمزلي 2016.

جامعة الجزائر

معهد علم الإجتماع

العمال والفلاحون في السينما الجزائرية

رسالة لنيل الماجيستير في علم الإجتماع الثقافي

إعداد

أحمد رميتة

إشراف

الدكتور: نورالدين حقيقي

السنة الجامعية 85 - 1986 م

شكر و تقدير

أتقدم بجزيل الشكر و التقدير الى كل الذين قدموا لنا مساعدة مادية أو معنوية لإنجاز هذه الأطروحة المتواضعة ، و أخص بالذكر الأستاذ : نور الدين حقيقي الذي تتبع بدقة مراحل اعداد هذا البحث ، وكذلك أساتذة معهد علم الاجتماع على ملاحظاتهم القيمة ، كما أشكر مدير وعمال المتحف الوطني للسينما " سينماتيك " على التسهيلات الكبيرة المقدمة من طرفهم لمشاهدة الأفلام و الاطلاع على الوثائق

أحمد رميتة

المقدمة :

تحتل السينما كأداة اتصال و تثقيف مكانة هامة في عصرنا خاصة و أننا يمكن أن ندرجها ضمن ما يسمى بالوسائل السمعية ـ البصرية هذه الاخيرة ، التي تزداد مكانتها يوما بعد آخر في حياتنا اليومية بدءا من المنزل و حتى أماكن العمل المختلفة ، اذ أن عصرنا يتجه باطراد نحو استعمال الصورة بدلا من الكلمة المكتوبة في كثير من مجالات العمل و النشاط الاجتماعي .

و من هنا فنحن أمام أداة " السينما " تتمحور و تتكثف حولها علاقات اجتماعية متنوعة ، فهي من جهة تنتج في اطار علاقات اجتماعية (الفنان ـ مؤسسة الانتاج) و تقيم علاقة اجتماعية (الفيلم ـ الجمهور) ، و تصور مضامينها (الافلام) ~~وتقوم~~ علاقات اجتماعية ، ان مختلف العلاقات الاجتماعية ، هذه ، التي تتأسس حول (السنما ـ الفليم) و الافكار و التصورات التي تظهر من خلال ذلك ، هي موضوع سوسيولوجية السنما ، و مهمتها الكشف عن العلاقات و الآليات و الافكار التي تعيد انتاج (السنما ـ الفيلم) ، و كيف تعيد الافلام بدورها انتاج تلك العلاقات و كل الفضاء الاجتماعي الثقافي ، الذي تصوره بطرق فنية ، جمالية ، متعددة ، واقعية أو مجازية أو رمزية ، و على سوسيولوجية السنما كمجال خاص من سوسيولوجية المعرفة ، أن تأخذ بحسبانها عند الحديث عن مضامين الافلام أنها تتعامل مع صور فنية ، خيالية ، فالفيلم مهما تكن واقعيته ، يبقى دائما عملا ابداعيا ميثاليا ، يقيم علاقة جمالية مع الواقع ، ضمن ممارسة اجتماعية خاصة هي الممارسة الفنية .

و اذا كان البحث قد تركز اساسا حول مضامين الأفلام ، فاننا لا نجهل أهمية الجانبين الآخرين للموضوع سوسيولوجية انتاج الفيلم ، و العلاقة بين الفيلم و الجمهور ـ و أهميتهما في تفهم ما اذا كان بامكاننا أن نسميه سوسيولوجية السينما الجزائرية . اننا نعي جيدا محدودية نتائج هذا البحث ، الذي أقتصر كما سبق القول ، على مضامين الأفلام . في الوصول الي نتيجة عامة عن السينما الجزائرية . لقد كان هدف بحثنا دراسة و معرفة سوسيولوجية الصورة السينمائية لكل من شخصية العامل و الفلاح الجزائري ، و كيف تم اعادة

انتاجها من طرف السينما الجزائرية . و أن النتائج التى توصلنا اليها تغرى بالاستمرار فى بحث صورة القضيات الاجتماعية الأخرى ، كالمرأة ، الشباب ، المجاهدين ....لأنها تسقط الوهم و الحكم المسبق الذى نحمله أو نتصوره عن السينما الجزائرية .

ان موضوع دراستنا و نوعيتها كدراسة كيفية ، دعتنا الى الاهتمام الذى يبدو ربما زائدا و لكنه ضروري - بالجوانب النظرية لسوسيولوجية الفن عموما و السينما على الخصوص ، و نعتقد أن ذلك له علاقة عضوية بالبحث الذى يعالج موضوعا ملموسا - العمال و الفلاحون فى السينما الجزائرية - انطلاقا من خلفية نظرية ، و على هذا الاساس فقد أوردنا فى الجانب النظري ثلاثة فصول ، تناولت قضية رئيسية فى سوسيولوجية الفن و المعرفة عموما ، انها علاقة الفن بالمجتمع و المجتمع بالفن ، و قد تناول الفصل المعنون بسوسيولوجية الفن هذه العلاقة من الجانب التاريخي و النظرى ، للفن عموما ، كممارسة اجتماعية ، و تعرض الفصل : السينما و المجتمع الى حالة ملموسة هي الفن السينمائى و علاقته بالظروف و المؤسسات الاجتماعية و الاقتصادية و الايديولوجية ، كما تناول الفصل : الجزائر ، السينما و المجتمع ، علاقة المجتمع الجزائري بالفن السينمائي ، أثناء العهد الاستعمارى - السينما الكولونيالية و بعد الاستقلال .

كما تناول البحث ، صورة العمال و الفلاحون الجزائريين انطلاقا من تحليل مضامين أفلام خيالية جزائرية ، فقد تعرض الى مختلف العلاقات الاجتماعية و الأجواء الثقافية التى قدمتها الصورة السينمائية ، بمعنى آخر تناول التحليل البنية الاجتماعية لكل فيلم و علاقتها ببنية المجتمع الذى تطمح أن تمثله ، لينتقل التحليل بعد ذلك الى مستوى آخر يتعلق بالمقارنة بين بنيات الافلام للوصول الى الرؤية التى تقدمها السينما الجزائرية لكل من العمال و الفلاحون .

ان اختيارنا لهذا البحث يندرج ضمن اهتمام راسخ ، يتعلق بمسائل الانتاج الفكري و الثقافي في مجتمعنا ، و هي المسائل التى تتمحور حولها الدراسات السوسيولوجية المعرفية و الثقافية تلك الدراسات التي ما تزال هامشية اذا ما قورنت بالابحاث التى تعرضت لميداني علم الاجتماع العمل و علم الاجتماع الريفي - الحضرى في الجزائر .

الباب الأول

==

الجانب المنهجي والنظري

====================

العمال والفلاحون وتناولهما التاريخي والاجتماعي وخاصة أثناء عملية تحليل الأعلام السينمائية ، ومراعاة أن لها خصوصية ناتجة عن تاريخ المجتمع الجزائري .

العامل

ورد في معجم المصطلحات الاجتماعية لأحمد زكي أن العامل هو الذي يؤدي أعمالا يدوية ويحصل لقاء أجر في خدمة صاحب العمل ، وتحت سلطته أو إشرافه . وإذا وردت كلمة عامل منفردة فإنها تشمل المستخدمين والعمال اليدويين جميعا [1] .

يلاحظ أن هذا التعريف يخلط مفهوم العامل مع مفهوم المستخدم ويفتقد للدقة العلمية التي تراعي الشرط الاجتماعي التاريخي لمفهوم العامل والحالة التي يتميز بها عن باقي المنتجين الآخرين الذين يكونون في أوضاع مشابهة لحالته ولكنها لا تماثلها .

لقد حدد كارل ماركس في كتاب ((رأس المال)) العامل لكونه ((يبدو في سوق السلع بائعا لما يملك من قوة العمل)) [2] وانطلاقا من هنا فإننا نرى بأن العامل هو كل منتج يبيع قوة عمله مقابل أجر وعليه أن ينتج فائض قيمة يمتلكه ، يساوي قوة العمل ، وإن الشرط الأساسي لظهور العامل مرتبط بعملية تاريخية تعرف في الاقتصاديات السياسية بالتراكم البدائي التي عرفتها أوروبا في مرحلة معينة من تاريخها أي مع بداية نشوء الرأسمالية كتشكيلة اقتصادية اجتماعية

1- أحمد زكي بدوي - معجم المصطلحات الاجتماعية - مكتبة لبنان - بيروت بدون تاريخ - ص 448

2- كارل ماركس - ترجمة : محمد البداوي - رأس المال - المجلد الأول - دار الهدى للطباعة والنشر - بيروت - لبنان - ب . ت - ص 210

ان هذه العملية - التراكم البدائي - قد عرفها المجتمع الجزائري بصورة مشابهة لما عرفتها أوربا مما سمح بوجود منتج يمكن تسميته بالعامل يكتسب بلا شك خصوصية ناتجة أساسا عن الظروف التاريخية للمجتمع الجزائري[1] .

وعلى هذا الأساس فالعامل يعرف انطلاقا من وضعيته ، أي بانتمائه للطبقة العاملة كطبقة اجتماعية مؤلفة من العمال الاجراء ، الذين لا يملكون أية وسيلة انتاج . وعليهم أن يبيعوا السلعة الوحيدة التي يملكونها أي قوة العمل مقابل أجر معين[2] . ويمكن هنا أن نسجل عدة فئات للعمال أنفسهم كالعمال الصناعيين والعمال الزراعيين العمال المؤهلين والعمال العاديين المتخصصين والمهنيين ان مايجمع بين هؤلاء جميعا هو أنهم لا يملكون الا قوة عملهم ، ومن هنا فالعامل أساسا يقابل رأس المال .

ان مقاربة مفهوم العامل في الجزائر لابد أن يراعي الظروف التاريخية الاجتماعية . التي يعرفها المجتمع الجزائري كمجتمع يعيش تحولات عميقة

---

1 - عن عملية التراكم البدائي في الجزائر يمكن الرجوع الى :
- عبد اللطيف بن أشنهو - تكون التخلف في الجزائر - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع
ب . ع . ط . - الجزائر - 1979 ص 50 ومابعدها .
- عبد ي الهواري - ترجمة : جوزيف عبد الله - الاستعمار الفرنسي في الجزائر سياسة التفكيك الاقتصادي - الاجتماعي - دار الحداثة - ط 1 - لبنان - بيروت 1983 - ص 60 وما بعدها .
2. مجموعة من الاقتصاديين - ترجمة عامل عبد المهدي - حسن الهموندي الموسوعة الاقتصادية - ط 1 - دار بن خلدون - بيروت لبنان 1980 - ص 102 .

الشيء الذي يقتضي أن طبقة العمال تمر بعملية التكوين والتجدد الأمر الذي يتطلب مراعاة مختلف الأبعاد الاجتماعية – الثقافية التي تعيشها هذه الطبقة في الجزائر .

أن دراسة الشخصية العمالية في الأفلام الجزائرية يتطلب منا تبني التعريف الذي أعطيناه للعامل حسب التحديد السابق سواء كان هذا العامل في القطاع الخاص أو العام . كما أنه يلغي من دائرة اهتمامه الحرفيين الذين يشتغلون لحسابهم الخاص كالخضار مثلا

<u>الفلاحون :</u>

في تحديد مفهوم الفلاحين نأخذ بنفس التصور المنهجي الذي اتبعناه عند تحديد مفهوم العامل . أي أننا سوف نراعي الإطار التاريخي والاجتماعي لمفهوم الفلاح الجزائري . بمعنى آخر ضرورة ربطه بموضوع البحث . ورغم أن هناك عدة تعريفات سوسيولوجية للفلاحين كفئة اجتماعية الا أننا مع أخذنا بعين الاعتبار هذه التعريفات سنحاول أن يكون مرجعنا هو ربط المفهوم بواقع وتاريخ الفلاحين الجزائريين كفئة اجتماعية فاعلة تستمد دورها من تاريخها الاجتماعي . وإن كان البعض يعتقد أن الفلاح هو بالمعنى الواسع العامل الزراعي الذي يفلح الأرض الزراعية ويتعهدها بنفسه وقد يكون مالكا أو مستأجرا أو أجيرا أو من عمال التراحيل (1) . فالبعض الآخر يرى أن الفلاحين كفئة اجتماعية متنوعة متحركة ومعقدة من الشرائح الريفية المرتبطة مباشرة بالعمل

---

1 – أحمد زكي بدوي – المرجع السابق – ص 308

(٨)

في الأرض أي الأنشطة الزراعية أما عبر طبيعة العمل أو عبر شكل المداخيل مما يعني أن هذه الفئة تتوزع الى شرائح مختلفة منها :

- العمال الزراعيون : وهم جزء من الطبقة العاملة لأنهم لا يملكون الا قوة عملهم .

- أشباه العمال أو الفلاحون بالقطعة : الذين يحصلون على وسائل عيشهم من العمل المأجور في الصناعة أو الزراعة بجزء منه والجزء الآخر باستثمارهم لقطعة من الأرض يستأجرونها أو يملكونها .

- الملاكون الصغار : الذين يحوزون على زراعة استثمار دون العودة الى يد عاملة مأجورة وحيازتهم هذه تكون اما على شكل ملكية أو عقد .

- الملاكون المتوسطون : الذين يحوزون على أراضي تؤمن لهم عادة الى جانب مايلزم لمعيشة عائلاتهم وصيانة استثماراتهم فائضا

- الملاكون الميسورون : الذين يستخدمون عادة عددا من الأجراء وهم لا يرتبطون بالفلاحين الا بنسق معيشتهم وأعمالهم اليدوية الخاصة ضمن استثماراتهم[2] .

اننا نلاحظ على التعريفين السابقين ، وخاصة التعريف الأول التجريد العام الذي يجعل من المفهوم غامضا ويصعب التحكم فيه الى جانب الخلط بين فئة الفلاحين والسكان الريفيين ففئة الفلاحين لا تتطابق .

---

1 مجموعة من الاقتصاديين - الموسوعة الاقتصادية - المرجع السابق - ص 370

2 - نفس المرجع - ص 370 .

ـــة مفاهيم السكان الريفيين أو السكان الزراعيين ، وتتكون الفئة الفلاحية من مجموع الناس الذين يشتغلون في الأرض، وبهذا المعنى فهي تتكون من جماعات مختلفة غير متلاحمة جزئيا ، من العمال الزراعيين والخماسين والمزارعين ، وصغار الفلاحين المالكين لقطعة أرض والملاكين المتوسطين الذين يشتغلون في أرضهم غير أنهم يستخدمون أيدى أجيرة بمعاش . (1)

ان موضوع بحثنا رغم أنه يأخذ من التعريفين الاخرين جوانب مهمة الا أن الذى يحكم توجيهنا المنهجي هو الموضوع نفسه ، وهو دراسة فئة الفلاحين في السينما الجزائرية ، مما يجعلنا نصطدم بعناصر وشرائح جديدة باضافتها ، تساعد على اغناء موضوع البحث مثل الرعاة الذين يعيشون على تربية الماشية كمصدر أساسي الا أنهم يمارسون عمل زراعي ، وسوف نحلل مختلف جوانب الشخصية الفنية ، الفلاحية عند الحديث عن الأفلام التي هي برأينا مادة للبحث .

أنظر عبد القادر جغلول ـ ترجمة : فيصل عباس ـ تاريخ الجزائر الحديث ـ ط 1 دار الحداثة ـ بيروت ـ لبنان ـ ص1981 ص127

- السينما :

عبادة ماتستعمل كلمة السينما كاختصار لكلمة السينماتوغراف ، فماذا تعني هذه الأخيرة ؟ انها تعني في أصلها الجهاز الذى اخترعه الاخوان لومير ... في فرنسا وقد استوحاه من جهاز أديسون ((الكينتو سكوب)) ولكنهما أضافا اليه تعديلات مما أتاح الفرصة أمام عدد من الناس لمشاهدة الصور المتحركة على الشاشة في قاعة عامة ولكن هذه الكلمة ((السينماتوغراف)) التي اختصرت الى سينما أصبحت تعني كل مايتعلق بالجوانب المختلفة للفن السينمائي . ومنها الجانب الاقتصادى أى انتاج وتوزيع واستهلاك الأفلام . والجانب الفني الجمالي وهو مايتعلق بالسينما كفن من الفنون الجميلة ، وكذلك الجانب الاعلامي والدعائي باستعمالها كوسيلة هامة من وسائل الاتصال الجماهيرى نظرا لما لديها من عناصر التشويق والاثارة على أية حال فكل هذا النشاط يمر من خلال الشريط السينمائي الفلم الذى هو معد للعرض في دور السينما ، وهو وسيلة من وسائل التعبير الفني تقوم على تسجيل الصور المتحركة على شريط حساس من الهاغة واعادة عرضها من خلال أجهزة ومعدات خاصة ـ والواقع أن كل صورة على حدة هي صورة ثابتة لاتتحرك وان تتابع الصور واستمرارها بطريقة معينة هي التي توهم المشاهد بالحركة ..

ويطلق لفظ الفيلم بشكل عام على الفيلم السينمائي قبل تصويره وبعده وقبل تحميضه وبعده وبعد طبعه واعداده للعرض

---

1 - أنظر : مجدى وهبة - أحمد كامل مرسي - معجم الفن السينمائي - ب - ر مط الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مصر - 1973 - 1973 - ص66

والسينما ترتكز أساسا في تعبيرها على الصورة المتحركة للفيلم ، فالصورة هي جوهر لغة السينما ، والصورة الفنية في الفيلم السينمائي تبدو للمشاهد كتصوير متحرك على الشاشة لحياة الشخصيات ، ومن خلال هذا التصوير لحياة الشخصيات والتي يخلقها أداء الممثلين تنعكس مختلف جوانب حياة المجتمع "وبما أن الشخصيات تقوم خلال الحدث الجاري بمساعدة تكوين وعكس المظاهر الخارجية لعالم البشر الروحي عبر الايماءات وتقاطيع الوجه وبنبرات الصوت ، والكلام ، فان الحدث المعروض يبدو مصورا ومجسدا الأحاسيس البشر وارادتهم وطباعهم ونظرتهم للعالم ... ومن هنا يتكون ايجاد بالحياة الفعلية للشخصيات ، وليس بأداء الممثلين وهو ايحاء من القوة بحيث أن المشاهدين يتنسون لبرهة ما ، ومرارا خلال العرض كون الفنانين يمثلون ، وينشأ لديهم عامل الحضور ، وهو انطباع بأنهم يشاهدون الحياة ذاتها وليس فيلما سينمائيا ". [1] ....

أما المقصود بالسينما في بحثنا فهي تلك الأفلام الروائية أي الخيالية التي قام باخراجها جزائريون ويتعرضون فيها بصورة واضحة أو يتشغل الفيلم على الأقل في جزء من أحداثه ، بقضايا العمال والفلاحين ، بسبب التحديد السابق . ...

وبذلك يخرج دائرة اهتمامنا الأفلام التسجيلية أو الدعائية كالتحقيقات وبرامج التلفزيون ، وكذلك الأفلام .... التلفزيونية ما عدا تلك التي تم تكبيرها الى أفلام سينمائية .

---

1. - أنظر - أ وفسيانيكوف وآخرون - ترجمة : جلال الماشطة - علم الجمال الماركسي اللينيني - دار التقدم موسكو 1981 - ص101

وأما الأفلام المختارة للتحليل فقد تم حصرها واختيارها بطريقة انتقائية وظيفية وعقلانية تنسجم مع البحث، اذ أن موضوعه هو الذي يفرض علينا الأفلام التي نتعرض لها. وليس العكس بمعنى أننا لا نمارس اختيارا تعسفيا مسبقا لأفلام معينة ولكننا اعتمدنا في انتقائها علاقتها بالموضوع حسب تصورنا له .

١ ــ الاشكاليـــــــة

تتمحــــول حــــول العمــــل الفـــني باعتبـــاره عمــــلا ابداعيـــا . عـــــدة مستويـــــات اجتماعيـــــة ، ايديولوجيـــــة .... دون أن تلغـــي خصوصيـــــة الممارســـة الفنيـــة ، كممارســـة اجتماعيـــة تـــأخـــذ من الطابـــع أو الوعـــي الجمـــالــــي شكـــلا لاستيعـــاب الحيـــاة الاجتماعيـــة ، وأخـــذ موقـــف منهـــا ، اعـــادة انتاجهـــا أو تغييرهـــا . فالممارســـة الفنيـــة ، هـــي ممارســـة اجتماعيـــة تستمـــد أشكالهـــا وأنواعهـــا ومحتوياتهـــا من المجتمـــع نفســـه ، ففـــي الوقـــت الـــذى تكتـــب / تصـــور فيـــه عليهـــا الاجتماعـــي (العمـــل الفني ــ منتـــوج اجتماعي) . فهـــي تنكتـــب / تتصـــور داخـــل المجتمـــع .

ان خصوصيـــة العمـــل الفني التخيليـــة ــ الابداعيـــة ، التي تظهـــر مـــن خـــلال الصـورة الفنيـــة كوحـــدة جـــدليـــة بين الاجتماعـــي (الواقعـــي) والخيالي (الابداعـــي) تجعـــل مـــن العمـــل الفني ــ الفيلـــم هنـــا ــ عمـــلا على درجة عالية مـــن التركيـــب فالعمـــل الفني ليـــس مجـــرد انعكـــاس آلـــي للواقـــع الاجتماعي ، وانمـــا هـــو تعبيـــر خـــلاق عن الأشـــواق والرغبـــات والتطلعـــات الاجتماعيـــة التي قـــد تبـــدو مشتتـــة ومبعثـــرة في الواقـــع ، يأتـــي العمـــل الفني ليبرزهـــا ويبلورهـــا في صـــورة رؤيـــة متسقـــة متماسكـــة ، ويأخـــذ الفنـــان مـــن الرمـــز والمجـــاز والصـــورة كـــأدوات للعمـــل والتعبير عـــن فهمـــه وموقفـــه من المجتمـــع .

اذا كـــان العمـــل الفني ، هـــو عمـــل ابداعـــي لـــه شكلـــه التعبيرى الخاص ، يستمـــد أســـس خصوصيتـــه من طبيعـــة الصـــورة الفنيـــة (الصورة السينمائيـــة في حالتنـــا) واذا كـــان النقـــد الاجتماعـــي عمـــوما ــ متصـــلا مـــع سوسيولوجيـــة الفـــن

أ هو التعرف على الرؤيا التي يقترحها العمل الفني ، وتفسيرها وتفهمها على ضوء الملابسات الاجتماعية المحيطة بها والتي كانت مصدرا لها كذلك ، فما هو موقع الصورة الفنية من الحقيقة الاجتماعية هل هي واقعية في غرضها ؟ . أم أنها في نحول معينة هجائية هازلة أو مينالية رومانسية ؟ . ومن وجهة نظرنا فان سوسيولوجية الفن التي تملك معرفة ببنية المجتمع من مصادر أخرى غير المصادر الفنية تستطيع أن تكشف فيما اذا كانت نماذج اجتماعية معينة - شخصيات تمثل فئات أو طبقات أو مجموعات اجتماعية - وسلوكها قد أعيد انتاجها في العمل الفني والى أى حد ؟ .

ان صعوبة المقاربة السوسيولوجية لموضوع بحثنا تستمد صعوبتها من خاصية البحث نفسه فالأسئلة تتعقد وتتمحور حول العلاقتين

- الفيلم - الواقع

- الواقع - الفيلم

ولكن هاتين العلاقتين على درجة كبيرة من العمومية ، فالفيلم السينمائي الذى نريد مقاربته سوسيولوجيا ، يعتمد على الصورة الفنية - السينمائية في استيعابه وتفهمه للواقع الاجتماعي الذى أنطلق منه أوتخيله ففي الفيلم صورة لشخصية فنية - اجتماعية للعامل أو الفلاح نريد المسك بها من خلال القبض على مختلف التوسطات والعلاقات الفنية - الاجتماعية التي تعيشها داخل الفيلم ، وماهي البنية الفنية - الاجتماعية التي تتحرك ضمنها هذه الشخصيات ، على أن

يقتضي منهجنا في المقاربة السوسيولوجية لهذه البنية الاجتماعية التاريخية التي يجسدها الفيلم متداخلة ومتفاعلة مع الاطار التاريخي الذي أنتج الفيلم نفسه .

وهنا يكمن التداخل بين الصورة الفنية والمضمون الطبيعي المعبرة عنه والمعبر عنها اذ أن الصورة هنا تتمتع بنوع من الاستقلالية عن مستواه في شكل الوعي الاجتماعي ، وبين الواقع الاجتماعي ، كمستوى آخر ينمو بدوره خارج المستويين السابقين . في هذه الجوانب تشكل بحق درجة التعقيد والتركيب التي تحكم عملية الابداع الفني والصعوبة الكبيرة في مقاربته سوسيولوجيا ان مسألة

الأشكال التي تتميز بها بالبحث تتعلق من الفيلم وتعود اليه لكنها تسائله بربطه بمن تعتبره وهو بمنطقها هو المجتمع المعني تاريخيا والذي شكل فنيا سينمائيا ، وما هذا الا علاقة تتراتب وتتداخل وتتحول من ما هي أشكال العلاقة الفنية الاجتماعية بين الفيلم والمجتمع الجزائري ، الى أي حد تفهم السينما الجزائري شخصية العامل والفلاح ؟ وما هي أشكال الصورة الفنية الاجتماعية التي تعبر عن نضالهما ؟ . واذا كان لا يمكن انتاج شكل أو مضمون عمل فني فيلم خارج درجة التطور والتمييز الاجتماعيين ، فان الفيلم يصبح بذلك مستوى اجتماعي خاص ومتميز داخل المجتمع تتحكم وتتقاطع فيه ومن خلاله المستويات الايديولوجية السياسية للقوى الاجتماعية في مرحلة تاريخية معينة ، واذا كانت البنية الفنية أو البنية الاجتماعية تتشكل من خلال علاقات معينة ، فما هي العلاقات

الاجتماعية التي ينبت من خلالها شخصية العامل والفلاح ، وكيف شكلت سينمائيا ، وكيف تكتسب مصداقيتها عند القراءة السوسيولوجية لتلك الأفلام ؟ . هل يستطيع الجمالي أن يلغي الاجتماعي التاريخي وعند ذلك لا يعاني الفيلم أي اعتبار للتعبير عن الواقع الاجتماعي أم أن مصداقية شكل التعبير الفيلمي تستمد توجهها الجمالية وقناعتها الاجتماعية من مصداقية الرؤية الاجتماعية ؟ .

وإذا كان انتاج الفيلم من خلال علاقات اجتماعية معينة ، تمارس ضغطها وتأثيرها على سيرورة انتاجه ، أي ضمن أية شروط ملموسة أنتج ، وما مستوى انتاجه ، ولمن أنتج ؟ . فإن قراءة الفيلم وبالتالي قراءة الشخصية الفنية الاجتماعية للعامل والفلاح ضمنه تكتسب مصداقيتها أيضا من تجاوز الفيلم لمستوى يقع خارج الفيلم ، على شرط أن تعي هذه القراءة أنها تتناول فيلما وليس واقعا ماديا حيا وبالتالي يجب ألا تهمل خصوصية الفيلم في نفس الوقت الذي لا تقف عنده ، وعند هذا تعي قراءتنا للأفلام تتناول من مسألتها عن الشكل الفني الذي عبر به عن الشخصية العمالية والفلاحية وعن علاقة الشكل كتعبير فني سينمائي وكرؤية عن واقع اجتماعي وتاريخي وكموقف ايديولوجي في النهاية .

وعندما تقرأ سوسيولوجيا شخصية العامل والفلاح في السينما الجزائرية فنحن نقرأها من خلال تجسدها في لغة فنية - سينمائية توهم بالواقعي لكنها ليست واقعية ، بمعنى أن الفيلم هو دائما شيئ آخر غير الواقع لأنه يتجاوز دائما ضمن واقع اجتماعي ولذلك فعليه التحليل تهدف الى التعرف على آليات اعادة انتاج شخصية العامل والفلاح ضمن التحديد الذي أعطيناه لكل منهما في السينما الجزائرية .

أسئلة وفروض البحث:

أنطلاقا من التصورات والانشغالات الواردة في الاشكالية العامة فان بحثنا يهدف الى التعرف على :

(1) كيف تم أعادة أنتاج الفضاء السوسيولوجي للشخصية العالمية والفلاحية؟ بحيث اننا نقصد بالفضاء السوسيولوجي بنية العلاقات الأجتماعية والثقافية التي يتحرك ضمنها كل من العامل والفلاح

(2) ماهي أشكال وأساليب التعامل السينمائي ((الفني ـ الجمالي)) مع المجال المجتمعي للعمال والفلاحون ؟ ونقصد بشكل التعامل السينمائي طريقة التصوير وشكل السرد وزوايا التقاط المجال بالمفهوم الذى يعتبر أن كل شكل تعبيري له محتوى اجتماعي وبناء على هذه الأسئلة فاننا نقترح فروضا للبحث هي :

1ـ تأثرت الافلام السينمائية الجزائرية التي تصور العمال والفلاحون بالعوامل السياسية والايديولوجية والاجتماعية التي انتجت ضمنها .

2ـ صورت السينما الجزائرية العمال والفلاحون انطلاقا من تصورات ومواقف فكرية معينة تجسدت في الافلام .

3ـ خضعت عملية انتاج أفلام سينمائية جزائرية عن العمال والفلاحون الى طبيعة العلاقة القائمة بين الفنان والمؤسسة السينمائية .

أ عن المنهج المستخدم

ان تنوع القضايا الاجتماعية أدى الى فصل المجال أمام مسائل منهجية أكثر تشعبا في علم الاجتماع من تلك التي لعلم الاقتصاد أو لعلم النفس[1]
واذا كانت الأبحاث السوسيولوجية في بلادنا والعالم العربي عموما رغم قلتها ومحدوديتها ، قد عرفت بعض التقدم والتراكم في ميادين معينة مثل علم الاجتماع الصناعي والعائلي .. فان المواضيع التي تتعلق بعلم الاجتماع الثقافي والفني ، وعلم الاجتماع المعرفة عموما تعرف نقصا خطيرا ، فلقد أهملت الأعمال الثقافية ولا سيما الأدبية والفنية بأسوار المدرسة والكتمان ، فبدأت وكأنها ((محرمة)) ابتعدنا عن البحث العلمي[2] مما أدى الى حدوث فقر كبير ، في ميدان السوسيولوجية الفنية والمعرفية وبالتالي عدم ظهور تراكم كمي وكيفي في الجانبين النظري والمنهجي .
ولهذا فقد واجهتنا صعوبة منهجية في مقاربة موضوع بحثنا وهذه الصعوبة تمثلت في الواقع من كون ، أن الأعمال التي قاربت سوسيولوجيا مواضيع فنية وخصوصا السينمائية منها ، اهتمت بالنقد الفني عموما الذي يرتكز على الجانب الجمالي والفلسفي أكثر مما يهتم بالجانب السوسيولوجي .
ان كل سوسيولوجية للفكر والفن جزءا منا منه تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الابداع ، وبالنسبة المادية الجدلية ، التي نعتبرها منهجنا.

---

1 ـ أنظر ـ ريمون بودون ـ ترجمة : هالة شبؤون الحاج ـ مناهج علم الاجتماع ـ دار عويدات ـ بيروت ـ لبنان ـ 1972 ـ ص5

2 ـ أنظر خليل أحمد خليل ـ مدخل اجتماعي الى قراءة الادب ـ مجلة دراسات عربية العدد 7 ، 1985 ـ ص78

الرئيسي ، فانها تعتبر ذلك مقولة أساسية ، وأن العنصر الأساسي في دراسة الابداع الفني يتمثل في تصور الفن والفلسفة هما على صعيدين مختلفين تعبيرا عن رؤية للعالم وهي تكون الرؤية للعالم ليست وقائع فردية بل وقائع اجتماعية حسب لوسيان غولدمان . (1)

ان غرض التحليل في موضوع بحثنا هو لمستوى من انتاج فكري ((فني)) ذات طبيعة خاصة أي عمل ابداعي تخيلي يظهر على شكل صورة فنية باعتبارها تقديما حسيا للمعنى ، وطريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فان الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته انها لا تغير الا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه (2) .

ومن هنا فنحن أمام موضوع بحث ذو طبيعة كيفية بمعنى أننا بصدد تناول أفكار وصور في شكل فني معين ، والفيلم السينمائي الذي تعاملنا معه بطريقة انتقائية وتوليفية .

ان مسألة المماثلة بين البنية الفنية الفيلمية والبنية الاجتماعية هي مسألة أساسية في منهجية البحث في سوسيولوجية العمل الفني ، ولكن مع هذا تبقى أسئلة رئيسية تتعلق بالنتائج عند القيام بالتحليل من مثل ماهي أشكال التماثل بين البنية الفيلمية كتعبير فني تخيلي والبنية الاجتماعية التاريخية التي أنتج ضمنها والتي يتحدث عنها .

---

(1) - أنظر : لوسيان غولدمان - ترجمة محمد برادة - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - لبنان 1984 ص14

(2) - أنظر : جابر عصفور - الصورة الفنية - ط2 - دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت - لبنان ... 1983 ص12

في نفس الوقت مما يعني، أننا أمام عمل أو موضوع على نسبة كبيرة من التعقيد مما يدفعنا الى القول أن المسألة المنهجية تنطلق أساسا من طبيعة البحث الموضوعية ذات الشكل الكيفي ، دون أن تتقيد بحرفية تقنية مفروضة مسبقا على البحث، على ألا تلغي في نفس الوقت القواعد المنهجية السوسيولوجية التي هي نتائج لأبحاث ودراسات سابقة اذ ليس هناك مناهج تصلح لكل شيئ ، وانما هناك مبادئ وفيما عدا ذلك فكل مشكلة خاصة لاتحل الا بمنهج خاص يوضع تبعا لطبيعتها وقائمها والصعوبات التي تثيرها [1].

ومن طبيعة وخصوصية موضوع بحثنا كان اختيارنا لتحليل المحتوى كطريقة لنسائل بها الصورة السينمائية ، حيث أننا أمام مقاربة سوسيولوجية لنص ذو مشكل خاص هو الفيلم السينمائي الذى نبحث فيه عن شخصية اجتماعية محددة ، العامل والفلاح وجدت أساسا في المجتمع الجزائرى قبل أن تظهر في صورة فنية - سينمائية في الفيلم الجزائرى ، الذى سيمنحها خواص جديدة تتميز بها عن الشخصية الاجتماعية الواقعية فهي قد تتوازى معها أو تتناقضها ، أو تتماثلها وقد تكتسب أبعادا تستمدها من بنية الفيلم ككل ، ولذلك نراعي البنية الكلية للنص [2]- الفيلم في نفس الوقت نحاول أن نمسك بالفضاء السوسيولوجي الذى تعيشه شخصية العامل والفلاح كمفرض رئيسي للتحليل .

---

(1) أنظر لانسون وماييه - ترجمة: محمد مندور - منهج البحث في الأدب واللغة - دار العلم للملايين - بيروت - لبنان - 1982 - ص 81.

(2) أنظر لوسيان غولدمان - ترجمة: مصطفى المسناوى - المنهجية في علم الاجتماع الأدبي - دار الحداثة بيروت - لبنان 1981 - ص 12 .

الفصل الثاني

==

سوسيولوجية الفن

==

مدخل عام :

ترتبط كلمة الفن في أبسط مدلولاتها بتلك الفنون التي نميزها بأنها ((الفنون تشكيلية)) أو ((مرئية)) على أننا اذا توخينا الدقة في التعبير فلابد أن ندخل في نطاقها فنون الأدب والموسيقى والصور المتحركة ((السينما)) .
والفن بتعبير بسيط هو : ((محاولة لخلق أشكال ممتعة ، ومثل هذه الأشكال تشبع احساسنا بالجمال ، واحساسنا بالجمال انما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها حواسنا)) (1)
ان الفن تاريخيا لم ينشأ كوسيلة للمتعة أو التربية رغم أنه يحمل دائما هذه المهمات بقدر ما نشأ كشكل جديد متميز للمعرفة الانسانية حول العالم والفن كاستيعاب معرفي ومجازي للعالم وللمحيط الاجتماعي سبق العلم كنظام من المفاهيم المجردة لقد نشأت هذه الأخيرة على الأغلب في وقت لاحق على الأعمال الفنية الأولى في الصور والرسومات والأشكال الأخرى التي تجسدت وتجمعت فيها البداية الأولى للمعلومات حول العالم المحيط بالانسان البدائي .
ان الفن البدائي الذى كان جزءا عضويا من حياة الناس اليومية كان بالنسبة لهم ضروريا أيضا ((فالنشاط الفني قد أعطى دفعا قويا لتطوير التفكير الانساني وأدى الى حد كبير الى صياغة العلاقة الابداعية مع العالم (2) مما جعل الفرد في البداية يجيد تكوين العالم بشكل مثالي في مخيلته بهدف تغييره بعد أثناء الممارسة .

---

(1) هربرت ريد ترجمة : اسامة شبيبة (معنى الفن) دار الكتاب العربي . للطباعة والنشر . ب ر م ... القاهرة : 1968 ص 20 .

2 غروسمون وكاجال ترجمة عدنان مدنات (وظيفة الفن الاجتماعية) بدون رقم طبعة دار ابن خلدون بيروت . لبنان . بدون تاريخ ص13

لقد كانت نماذج واشكال الفن دافعا للناس باستمرار متميز وكونت ودلورت فيهم القدرة على التصور والتخيل وهي بهذا كانت سندا قويا لتكوين الانسان في الانسان ، أو كما يقول : ((فيجل)) يعلم الفن الانسان على الانسان واذا نظرنا الى الأعمال الفنية الأولى للانسان نرى مدى ارتباط الفن بحياة الانسان الاجتماعية فهذه رسومات لحيوانات انسان يصطادها من أجل عيشه واستمرار وجوده وهذه رسومات لأدوات الصيد وتلك أعمال فخارية تجسد نشاط ورغبة وتخيلات الانسان .

وقد ظهر الفن في الحياة المشاعية البدائية بشكلين : —

- الشكل الأول : هو شكل موضوعات النفع المادي مثل الادارات والأسلحة وغيرها

- أما الشكل الثاني : فهو : ((شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية وعادات سحرية في المجتمع المشاعي كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة ، وهي محاولة قامت على أساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى انما تمنح الانسان قوة التغلب عليها . (1)

وتعكس وراء التطورات اللاحقة في الفن التغيرات التي طرأت على البنيان الاجتماعي الاقتصادي للمجتمع ، وتوجد أشياء كثيرة مشتركة بين الفن — كشكل من أشكال الانعكاس للوجود الاجتماعي — وبين المظاهر الأخرى لحياة المجتمع الروحية مثل : العلم ، التكنولوجيا ، الايديولوجيا ، السياسة ، الاخلاقيات وفي الوقت نفسه فان للفن عدد من الملامح المحددة التي تميزه عن أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى .(2)

---

(1) — سيدني فيكلينشتين — ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد (الوثنية في الفن) بدون رقم ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة — 1971 — ص 23

(2) — م . روزنتال — ب . يودين — ترجمة سيركوم الموسوعة الفلسفية — ط2 — دار الطليعة — بيروت — لبنان 1980 — ص 354

ومن هنا نشأ جانبان أساسيان لابد من مراعتهما لفهم العمل الفني هما : ارتباط الفن بالواقع ، واعتباره جزءا من المعرفة الانسانية للعالم كأى شكل من أشكال الوعي ، وبذلك فهو يمثل مكانة خاصة في التحليل السوسيولوجي للوعي الاجتماعي وتقوم هذه الخصوصية في كون الفن يعكس الواقع من وجهته الخاصة التي لاتتميز بها الأشكال الأخرى من الوعي الاجتماعي المنظم : العلم والايديولوجيا .

ان الفن اذ يعكس جوهر الموضوع (النموذجي) يقوم بوظيفة معرفية محددة ، واذ يعكس العلاقة الانسانية بالنموذجي وينبتها في الشكل الفردى فانه يؤثر على مشاعر الانسان مكتسبا بذلك امكانية القيام بوظائف ايديولوجية ، والفن ايديولوجي من ناحيتين من حيث كونه مرتبطا بالأفكار السياسية ، الأخلاقية ، الدينية ، .... الخ : من أفكار المجتمع أو الطبقة التي يقررها أو يدخل في صراع معها ، ومن حيث أنه لايعكس الواقع فحسب بل ويعبر في نفس الوقت عن العلاقة الانسانية به ، وبما أن العلاقة الانسانية محددة دائما بالجوهر الاجتماعي للانسان وبالتالي بجوهره الطبقي فان أى انتاج فني يحمل نزعة ايديولوجية سواء رغب في ذلك صاحبه أم لم يرغب وسواء فهم ذلك أم لم يفهم . (1)

ان خصوصية الانعكاس الفني للواقع ، خصوصية دوره ووظيفته الاجتماعية تنعكس ليس فقط في الاسلوب المتكون تاريخيا ، الانعكاس الواقع ، الصور الفنية ، وليس فقط في خصوصية الموضوع المباشر للانعكاس النموذجي بل وكذلك في الدور الخاص للعناصر الشخصية ، الذاتية في عملية الانعكاس .

الفن هو نظرة الفنان الشخصية الفردية الذاتية الى العالم وقضاياه في شكل معين من الانعكاس أى في صور فنية . تمثل الوحدة النفاذة للحسي والمنطقي ، المحسوس والمجرد ، الفردى والكلي ، المظهر والجوهر ... الخ وهكذا يخلق الفنان الصور

---

(1) كونستانتين ملكسيمن ترجمة : بسلم مقداد (الوعي الاجتماعي والعلوم الاجتماعية) دار التقدم - موسكو - 1980 - ص 33 .

الفنية على أساس معرفته بالحياة ومن ممارسته ، ويحدد موضوع وشكل انعكاس الواقع في الفن طبيعة النوعية ، وهي إشباع حاجات الناس الجمالية عن طريق ابداع أعمال جميلة ((الفن هو معلم من حيث كونه فنا وليس لكونه ((فنا معلما)) لأنه في هذه يصبح لاشيء ولايمكنه أن يعلم شيئا)) (1)

ان الأعمال الفنية هي من انتاج فنانين أفراد ، غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية ، وحتى يمكننا أن نفهم الفن علينا أن نفهم التفكير في الحياة في كل عصر ولكي نتمكن من هذا الفهم علينا أن نعرف الطريقة التي يتم من خلالها انتاج واعادة انتاج ضرورات الحياة وقوى الانتاج وتنظيم الحياة الاجتماعية وعلاقات الانتاج وتقسيم الطبقات والفئات الاجتماعية ، من طريق ربط الفن وتطوره بالتطور الاجتماعي العام للانسان نجد تفسير الأنواع الفنية التي تشكلت خلال هذا التطور الفني ، الأدب والرسم والنحت والموسيقى والمسرح ، والسينما .... الخ ... وتاريخ الفن هو تاريخ التأمل الفني للواقع الذي يزداد عمقا باطراد ويمدوا ثراء المعرفة الانسانية الجمالية بالعالم وتحويله الجمالي ويرتبط تطور الفن ارتباطا لاينفصم بتطور المجتمع وبالتغيرات التي تحدث في بنائه الطبقي .

---

(1) غرامشي أنطونيو ، ترجمة : تحسين الشيخ علي (مختارات الجزء الثاني)

دار الفارابي - بيروت - لبنان - 1978 ص

نظرية الفن للفن :

ان نظرية الفن للفن طرحت نفسها بديلا لمدارس سابقة لها زمنيا كوجه آخر للمدرسة الرومانسية حتى أنها أصبحت منهجا فنيا مستقلا بذاته ، وترجع مصادر هذه النظرية الى الفيلسوف ((كانط)) في قوله : ((بأن الحكم الجمالي ليس ذا نفع علمي)) وقد انتشر هذا المبدأ في القرن التاسع عشر والعشرين عندما كان أنصاره في صراع مع النظرية الواقعية يدافعون عن فكرة ((الهدف الذاتي الداخلي وعن ((الطبيعة المطلقة)) للفن الذين يفترضون أنه لا يرمي الى الاستمتاع الجمالي الخالص)) .(1)

وهذه النظرية ((الفن للفن)) في الواقع جاءت احتجاجا ضد العالم البورجوازي باعتباره عالما معاديا للفن والشعر حسب قول ماركس، لأنه عالم يقوم على النفع والربح المحسوس، فكرة مرتبطة بالمدرسة الرومانسية التي نشأت وظهرت كانعكاس للأحداث التي شهدتها أوروبا وخصوصا الفرنسية 1889 ومن هنا فهي جزء من التعبير الفني عن العالم البورجوازي في أوروبا .

ان القول بأن أطروحة الفن للفن)) هي سلاحا ايديولوجيا للبرجوازية لا يكفي للاحاطة بكامل المدلول الطبقي لهذه النظرية وحسب ((جورج لوكاش) فانه يجب أن لا ننسى أن نظرية ((الفن للفن)) لم تكن على الاطلاق الشعار الأولي للتحاليل الأدبية (الفنية بوجه عام) للبرجوازية بل العكس هو الصحيح فقد ولد الأدب البورجوازي كفن ملتزم موجه ضد فن العصر الاقطاعي الملكي المطلق ، ولم تبرز (نظرية الفن للفن)) المتحرر من كل التزام الا في وقت متأخر نسبيا (2) .

---

1) ـ أنظر روزنتال ـ المرجع : السابق ، ص: 355 .

(2) ـ جورج أوكاش، ترجمة جورج طرابيشي ـ (الأدب والفلسفة والوعي الطبقي) الطبعة الأولى ، دار الطليعة ـ بيروت ـ 1980 ، ص: 59 .

وقد بلغت هذه النظرية دورتها بعد ثورة 1848 وكان الشاعر الفرنسي ((بودلير)) من أشهر من نادى بفكرة أو نظرية ((الفن للفن)) وذلك احتجاجا منه على الموقف النفعي للرأسمالية فأراد أن ينزه الأدب والفن عن أن يكونا سلعة هذا العالم ورمزا في اتجاه عصر الاحتجاج الذي يرفض كل شيء ولا يأتي بالبديل الموضوعي ، وكذلك يمكن ذكر الشاعر الفرنسي مالارمة / / والألماني ((جوتة)) باعتبارهما من أنصار هذه النظرية ....

ان الرومانسية التي أتت في بعض الأحيان كما قلت سابقا احتجاجا عن العالم البورجوازي ((لم تكن تتملك رؤيا عقلية واضحة حتى تستطيع أن تتجاوز ضعفها ولكنها ظلت مبلبلة وغامضة تبحث عن نفسها في أركان الأحداث)) (2)

واذا ماسحبنا الى تحليل تطور الفن وعلاقته مع الطبقة البورجوازية يتضح أن : ((الفن للفن)) هو ظاهرة انحطاط البورجوازية : مؤشر لتزعزع الثقة في المثل العليا الطبقية لدى أبرز ممثلي هذه الطبقة وأكثرهم تقدما ، ولا ريب في أن هذه النزعة لاتقود الى قطيعة نهائية وجذرية مع المجتمع البورجوازي برمته ولا الى ادراك واضح للميول الاجتماعية التي تتخللاه ، فأشكال الشعور والاحساس والحياة التي تحدد مضمون الابداع الفني قد بقيت في الواقع هي نفسها . كل ماهناك أنها قد أفرغت من محتواها نتيجة فقدان الايمان في قدرتها على تغيير العالم . (2)

وما نظرية (الفن للفن) الا تعبيرا عن هذا الانفصال المتجسد لغيرة عقول الطبقة البورجوازية عن التطور الحلم للطبقة نفسها .

وترتكز من جهة أخرى على أساس الفن غاية في ذاته . ان الفن الذي يدعي أصحاب هذا الاتجاه انه قائم بذاته ، غايته وقيمته كامنتان فيه

---

(1) وزارة الاعلام والثقافة (مجلة آمال) العدد 54 السنة 12: الجزائر 1982 ص 51

(2) جورج لوكاش (المرجع السابق) ص 59 .

وانه فن مستقل من الأغراض النفعية أو الاجتماعية الانسانية ومنفصل عن المجتمع أيضا ، يقسو في أساسه يخدم مصالح فئة أو طبقة اجتماعية معينة اذ لا يمكن عزل فنان عن واقعه الاجتماعي لأنه مرتبط به ولأن الفن كما سبق القول هو شكل لانعكاس الوجود الاجتماعي وموقف معرفي من العالم

ان المتعة الجمالية التي تخلقها الأعمال الفنية هي تجميع معقد للأحاسيس والعواطف التي يعانيها الانسان بعمق ، وعلاقة الانسان الجمالية بالواقع هو الموضوع المحدد للفن ومهمته هي التصوير الفني للعالم ، ولهذا السبب فان الانسان باعتباره حاملا للعلاقات الجمالية يكون دائما في المركز من أى عمل فني .

وتكمن قوة الفن قبل كل شيء في أن ابداعاته تجسد من كل النواحي غنى العلاقات بين الناس فيما بينهم ويكشف الفن العلاقات الاجتماعية والجماعية بين الناس من خلال المصائر والطبائع الفردية وهو بهذا يخلق الصورة الجمالية المركبة عن المحيط التاريخي والزمن الذى يعيش فيه الناس . (1)

ان الموضوع الرئيسي لاستيعاب العالم جماليا عن طريق الأعمال الفنية هو الانسان الاجتماعي . هذا يعني أن الفن يعكس علاقات اجتماعية محددة ويتطرق الى المسائل الأخلاقية حتى عندما لا يضع المؤلف ذاتيا أمامه مهمات وأهداف اخلاقية سياسية ملموسة ((ان مجرد تصوير الانسان على الشاشة ، على قماش اللوحة ، وفي الرواية يمارس تأثيرا بهذا الشكل أو ذاك ، فكريا أخلاقيا ، على المتفرج أو القارئ ولا يهم هنا نوع هذا التأثير سلبيا كان أم ايجابيا ، قويا أم ضعيفا)) (2) .

---

(1) غروموف وآخرون (المرجع السابق) ص 24 .

(2) نفس المرجع ص 39 .

ينظر علم الاجتماع المعاصر الى الفن على أنه وسيلة للمخالطة والاتصال بين الناس ويدرس طبيعة أبنية وأشكال هذا الاتصال مما يقود الى الغاء نظرية ((الفن للفن)) من جانب علم الاجتماع .

ان الغاء نظرية ((الفن للفن)) يجب أن لا يقود الى القبول ببعض الأفكار والدعوات التي تدعو لجعل الفن كأداة للدعاية السياسية والأخلاقية ، وأيديولوجية بصورة صارخة ، ساذجة ، مما يقود الى قتل الفن نفسه ، ان الفن اذ يمارس تأثيرا أخلاقيا فكريا كبيرا على عقول وقلوب الناس يجب أن لا يقود الى موعظة أخلاقية ، الفن هو شكل متميز للوعي الاجتماعي .

ان ما يجب استبعاده هو أن يعبر العمل الفني عما ليس حكما على مضمونه الأخلاقي والسياسي وليس حكما على الصيغة أو الشكل الذي انصهر فيه المضمون ((ان ممارسة الانسان السياسي للضغط باتجاه أن يعبر الفن في زمنه عن عالم ثقافي معين يعتبر نشاطا سياسيا وليس نقدا فنيا)) . (1)

صحيح أن الوضع السياسي والطبقي يمارس تأثيره بهذا الشكل أو ذاك ، في كل عمل فني ولكن العمل الفني هو تركيب معقد أبداله نوعيته الخاصة التي تضرب جذورها في أعماق الطبيعة الانسانية متخطية الواقع السياسي أو حتى الطبقي الآني ((ولعله هنا يكمن سر استمرارية الأعمال الفنية الأصلية خلال العصور وسر ممارسة تأثيرها السحري في نفوس الناس وعليهم رغم تغير الأنظمة والتشكيلات الاجتماعية فنحن نستطيع أن نكشف ملامح وانعكاسات الصراع الطبقي في الفن ولكننا لا نستطيع أن نفسر الفن فقط بالصراع الطبقي)) . (2)

ان نظرية الفن للفن تبحث عن الجمال المحض فحسب بمعزل عن قدرة الفن على تجسيد الفكرة عن الحياة وتثقيف الناس ، والتي تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية ، والتي تحل الجهل محل المعرفة هذه النظرية لا تؤدي الى مزيد من تطوير الفن بل تؤدي الى عكس ذلك .

---

(1) ـ غرامشي ـ المرجع السابق ـ ص 256 .

(2) ـ محمد دكروب (الادب الجديد والثورة) الطبعة الأولى ، دار الفارابي بيروت ـ لبنان . 1980 ـ ص 15 .

ـ واقعيـــة الفـــن :

ان الواقعيـــة من حيث هي طريقـــة علاقـــة ، هي ظاهرة تاريخيـــة في مرحلـــة معينـــة مـــن تطـــور العقـــل البشـــري ، في العهـــد الذي كان الناس فيـــه يتصارعـــون مع الضـــرورة الحتميـــة التي لامحيـــد عنهـــا للتفكيـــر في جـــوهـــر واتجـــاه حركـــة المجتمـــع وحيـــث أخـــذ و بالتفكيـــر في ادراكهـــم بصـــورة عفويـــة بمبـــادئ في بدء ، ثم واعية ، بالأعمـــال والمشاعـــر الانسانيـــة ، لم تكن مطلقـــا نتيجـــة الأهـــواء وانمـــا تحددهـــا أسباب عمليـــة ، أو بتعبيـــر آخـــر أسبـــاب ماديـــة .

لقـــد ظهـــرت الواقعيـــة في الفـــن حيـــث توجـــب على أعضـــاء المجتمع المدني أن ((يعرفـــو القـــوى التي لا يمكـــن أن تتوصـــل الى ملاحظتهـــا أو ادراكهـــا الملاحظة المباشـــرة التـــي كانـــت تحكـــم آليـــة العلاقـــات الاجتماعيـــة ونحن نجد علائم الواقـــع في روايات العصور القديمة وفي الفـــن القوطـــي والباروكـــي والركوكـــو وفي الأعمال الأدبية الكلاسيكيـــة ، ولكن دراسة المجتمـــع والطبائـــع البشريـــة بكـــل تعقيـــدات تفاعلاتهـــا المتبادلـــة لا تحققهـــا سوى الواقعية ، أن أعمـــال الواقعييـــن الأوائـــل مازالـــت تحتفـــظ بقيمتهـــا وذلك لأنهـــا بلورت تجربـــة الانســـان الاجتماعيـــة)) . (3)

ـ فـــن البـــاروك : مرحلـــة فنيـــة تقـــع بيـــن القـــرن السابـــع عشـــر والثامن عشر الميلاديـــين تمثـــل أسلـــوبـــا جديـــدا ، ضـــم الفنون الثلاثة : المعماريـــة ، الرسم ، النحت وأكثـــر ماتجلـــى من آثارهـــا مايمثـــل الأمم القديمـــة ، والباروكيـــة تمثـــل نزعة دينيـــة كاثوليكيـــة بعـــد انشقـــاق الكنيســـة وقـــد تـــأثر بهـــم فريـــق من أنصـــار الملكيـــة في فرنســـا حيـــث استمـــد من أسلوبهـــم مؤيـــدي الويـــس الرابع عشـــر ، كل مايمجده وينصره ويعلي قدره .

ـ أنظـــر علـــي ـ شلـــق ـ الفـــن والجمـــال ـ المؤسســـة الجامعية للدراسات والنشر ـ الطبعة الأولى بيـــروت ـ 1982 ، ص 33

2 ـ الركوكـــو : كلمة جاءت عن الكلمة الفرنسيـــة / ROCAILLE / التي تعنـــي (نقـــوش الصخـــور) ويعبر المصطلـــح نفسه بصـــورة أساسيـــة عن أسلـــوب للزخرفة الداخلية ، ويقوم في جوهـــره على استخـــدام زخـــارف على شكـــل أقـــواس متقاطعة ومتقابلـــة . أنظر : هربرت ريد ـ المرجع السابق ص 301 .

(3) ـ بوريس سوتشكـــوف . ترجمة محمـــد عيتانـــي وأكرم الرافعـــي ـ (المصائر التاريخية للواقعيـــة) ط : 1 دار الحقيقـــة ـ بيـــروت : 1974 ص 10 .

ان جوهر الطريقة الواقعية وروحها يتشكلان من التحليل الاجتماعي ودراسة التجربة الاجتماعية للانسان وتطويرها ودراسة (والتعبير عن) العلاقات الاجتماعية بين الناس وبين الفرد والمجتمع وكذلك بين بنيان المجتمع ذاته وليس الفن الواقعي هو الفن الذي يقتصر على رسم الشخصيات والموضوعات المستمدة من الطبيعة، بل الفن الواقعي هو الذي يكشف في الوقت نفسه عن كل فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الأخرى، فرغم المظهر والخلفية التاريخية الماضية المختلفتين اختلافا كبيرا، انهم يعيشون حياة متماثلة ويواجهون المشكلات عينها، والفن الواقعي ينبه الناس الى جمال الطبيعة كما ينبههم الى جمال البشر، فهو يصور العلاقات الاجتماعية التي ينشغل بها الناس، ويصور القوى التي تسبب لهم الضرر ويصور الروابط التي تؤلف بينهم، وهذا الفن يبين ما هو الجديد وما هو المتحرك والناهض بين الناس في المجتمع، وهكذا يمكن أن يقال عن الفن الواقعي انه يعكس تاريخ زمان، انه يمنح الناس وعيا بالنسيج الذي يعيدون هم جزءا منه، ومن ثم فانه يخلق شعور بالقربى فيما بين الناس الذين لهم حياة ومشكلات مشتركة.

وترتبط الواقعية في الفن بالثورة البورجوازية، ففي القرن الثامن عشر عشية الثورة الفرنسية التي توضحت الركائز الاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية للاقطاعية أخذ الفن الواقعي يتطور، متنقلا من تصوير الحياة اليومية الى تصوير الكائن الاجتماعي ان منطلق التطور التاريخي والدراسة التي يخضع الفن بواسطتها النشاط العملي الانساني الاجتماعي بمعنى الكلمة الواسع، أديا الى أن تحدد الواقعية بوضوح وتأسيس نهائيا كطريقة مستقلة للخلق الفني.

والواقعية بتغلبها على نسخ الواقع بصورة سطحية وعلى المفاهيم الذاتية عن الطبيعة

---

(1) ـ المرجع السابق: ص: 16.

البشرية والمسرح الذى تلعب عليه الاهواء البشرية تقيم بمثابة مبدأ خاصية الفن الأساسية وهي التمثيل الجوهرى المادى للعالم والأفكار والمشاعر البشرية وخلافا للاعتباطية الذاتية النزعة فان الواقعية لاتعزل الانسان عن الوسط الاجتماعي الذى يعيش فيه ويعمل هي لاتقطع مابين الانسان والمجتمع بل تجهد لادراك والتقاط جدلية العلاقات الاجتماعية والتعبير عنها بكل تناقضاتها الواقعية الحقيقية . وينظر بعض الفنانين الى الحياة كما لو كانت طبيعية صامتة ويعتبرون هذا النقل الدقيق الفوتوغرافي للبيئة في الحياة اليومية دليلا على الواقعية ((والحالة النفسية التي يتم البحث عنها ويتم تثبيتها في العمل الفني تكشف عن العالم الباطني والانفعالات تكشف عن أفعال الانسان ويكون العمل الفني ناجحا اذا صور حالته الروح الانسانية خلال العمل ولم يكن مجرد تصوير للعمل نفسه))[1] ان الفن الواقعي يحسن أن يرى وراء وقائع الحياة اليومية والمرتها اللوحة العامة للحركة وصراع مختلف القوى الاجتماعية وكذلك لايمكن التصور لفن واقعي بدون معرفة الفنان للواقع ، ومن الطبيعي والصحيح أن مبدأ النمذجة الذى يقود الفن الواقعي يعبر عن سببية ظاهرات العالم الاجتماعي ونظرا لأن موضوع الفن تشكله حياة الانسان وحياة المجتمع فان الحياة النفسية للبطل ومجمل خصائصه الفردية يتأملها الفنان الواقعي ويصورها بصفتها مشتقة من ظروف متعددة لايمنعها تنوعها من أن تكون نموذجية واذا كانت الواقعية لذا تكونها بصفتها طريقة متكاملة للابداع تتيح تحليل الوسط الاجتماعي واستنتاج الروابط والعلاقات السببية منه وابرازها ، قد أسهم وساعد في تكوين تصور موضوعي للواقع فذلك لم يمنع أن يكون لدى كل فنان واقعي رؤيته الخاصة للعالم ، ومن هنا فان العمل النفسي بتسجيله صور العالم انما يعكس بصورة عفوية خصائص وعي الفنان الذى لايكون أبدا مؤرخا تسجيليا محايدا لقضايا عصره بل هو يدافع دائما عن الأفكار التي تحمل من وجهة نظره معنى عصره والاتجاه الرئيسي لهذا العصر .

---

(1) _ سيدني فيكلشتين _ (المرجع السابق) _ ص : 23 .

((ويديهي أن المفهوم الذاتي لدى الانسان عن حقيقة التاريخي لا يمكن أن ينطبق دائما على المضمون الموضوعي لهذا التاريخ)) (1) .

ان الواقعية كظاهرة تاريخية في الفن نشأت كما بين القدول منذ انتصار الثورة البورجوازية مما يؤكد أن لكل الناس من العصور أو بمعنى آخر كل مرحلة تاريخية ظاهرة في التاريخ الانساني تنشأ ويوضع لها ... فقط آراؤها الفلسفية والسياسية والاخلاقية بل وآراؤها الجمالية وتؤسس قيمتها الفنية غير أنه بالنسبة للواقعية نستطيع عادة الحديث عن مفهومين أو منهجين هما : الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ويتقوم بتوضيح ... المفهومين . فبالنسبة للواقعية النقدية : هي مدرسة ومنهج اتخذ منذ منتصف القرن التاسع عشر نزعها الرئيسي نحو كشف شرور المجتمع البورجوازي والتغلب على تناقضاته ... دور الحاسة في تطوير فكرة تحرير الانسان اجتماعيا وروحيا وفي تأكيد المثل العليا الاجتماعية الديمقراطية بين الناس . (2)

ويشكل كل من بلزاك وديكنز وغوغول وتورغنيف وتولستوي وغيرهم .. ممثلي هذه المدرسة وغنائيها الذين كانت أعمالهم تعكس ... مجتمعهم بصورة فنية عالية القيمة وغالبا ما كانت أعمالهم تنتقد بحكم ... ملاك الأراضي الجائر وبالخراز الوحشية للبرجوازية ... وتعصب الكنيسة وبصورة مباشرة ... ونضال الشعب . وقد ... الواقعية النقدية في عصرنا الحاضر ((شارلي شابلن)) ((همنغواي)) وغويرس سانتوس وغيرهم وقد كانت الآثار العظيمة للواقعية النقدية عظيمة في تشكيل الواقعية الاشتراكية .

ان مصطلح الواقعية الاشتراكية يعكس الى حد ما تلك الوحدة في ... الواقع والواقعي الاشتراكية والمنهج . ((الواقعية والطبيعة الاجتماعية لمنهج الواقعي الاشتراكية نشأ كوسيلة الادراك العالم من قبل الطبقة العاملة والفئات الاجتماعية المتداخلة معها (3)

---

(1) ـ بوريس سوتشكوف ، (المرجع السابق ص 21 .

(2) ـ م . روزنتال ـ الموسوعة الفلسفية ص: 594 .

(3) ـ غرومون ترجمة ، عدنان مدانات الواقعية الاشتراكية ، 1 دار ابن خلدون بيروت ـ 1975 ص 35 .

وأول من استعمل هذا المصطلح هو الكاتب السوفياتي ماكسيم فوركي في مؤتمر الكتاب السوفيات الأول عام 1932.

والواقعية الاشتراكية هي موقف قبل أن تكون أسلوب أو طريقة في العمل الفني ولا نستطيع القول عن الواقعية الاشتراكية بأنها : ((طريقة فنية لسبب بسيط واقعي وملموس، هو أن الانتاج المندرج تحت هذا العنوان ((الواقعية الاشتراكية لايتجلى بطريقة فنية واحدة بل هو يحتوي على عدة أشكال وطرق وأساليب مختلفة فمثلا، طريقة (ايتماتوف) خصوصا في أعماله التركيبية وشبه الرمزية الأخيرة جاءت تختلف عن طريقة (شولوخوف) والملحمية مما وطريقة المخرج السينمائي (سيرفي ايزنشتين)) في دياليكتيك الصور والمونتاج تختلف عن سردية المخرج فراسيموف)) 1

والواقعية الاشتراكية هي التبرير الفني للعلاقات الاجتماعية الجديدة للأخلاقيات الجديدة التي ظهرت بدخول الطبقة البروليتارية حلبة الصراع الاجتماعي ومن ثم الثقافي من أجل خلق مجتمع جديد .

ومايجمع بين أصحاب هذا ((الواقعية الاشتراكية)) مادام هناك طرق مختلفة للتعبير والعمل الفني ؟ انه الموقف الماركسي الواعي لطبيعة الطبقة أن أصحاب هذا الموقف من كتاب وأدباء وفنانين هم ماركسيين أو اشتراكيين بوجه عام .

ان الغنى والتنوع في الطابع ميزتان من مميزات الواقعية الاشتراكية لأنه يعكس التعقد الحقيقي لسيرورة نشوء وتكون العلاقات الاجتماعية الجديدة ووعي الجماهير الجديد ويمثل الفن الجديد تحليلا للعلاقات الشخصية والمجتمع أشد تعقيدا بما لايقاس من تلك التي درستها الواقعية القبل اشتراكية، وسبق لشولوخوف أن قال يوم تسلمه جائزة نوبل ((أنا أتحدث عن تلك الواقعية التي نسميها الآن الاشتراكية وخصوصيتها تكمن في أنها تعبر عن وجهة نظر لاتكتفي بالملاحظة لاتستلام وتبتعد عن الواقع، بل تدعو للنضال من أجل تقدم البشرية وتعطي امكانيات بلوغ الأهداف التي يطالب بها الملايين وتضيء لهم دروب النضال)) (2)

---

(1) - محمد دكروب . (المرجع السابق) ص 83 .

(2) - أندلسري . غروموف . (المرجع السابق) ص 42 .

ويقـــدم الجنـــس الروائـــي بشكـــل مســلم أو هـــو يحـــاول أن يقـــدم امتلاكـــا جماليـــا ومعرفيـــا للراهـــن – عن طريـــق البنـــاء الفنـــي والايديولـــوجـــي التي تصدر الروايـــة أثنـــاءه ، زمنـــا ومكـــانـــا ، وللواقـــع المسلم الذى يحـــاول الروائي الاحاطة بجوهره وتقديـــم رؤيتـــه عنـــه .

وقـــد تستطيـــع روايـــة واحـــدة تقديـــم مثـــل هذا الامتلاك المعرفـــي والجمالـــي والوصول اليـــه كما فـــي ((الحـــرب والسلـــم)) و((الاخـــوة كرامازوف)) لدوستويفسكـــي وثلاثيـــة نجيـــب محفـــوظ و ((مئة سنـــة من العزلـــة)) لغرسيـــال غارسيا ماركيز . وبشكل عام تتمثل الرواية الروايـــة الحقـــة الحركـــة الماســـة في مجتمعهـــا أو عصـــرهـــا .

والروايـــة من أكثـــر الأجنـــاس الادبيـــة حساسيـــة لتجـــاه المجتمـــع فالنسيـــج الروائـــي كشبكـــة ومـــؤلفـــة من شخصيات وحواد ث ولغـــة ، انما يشابـــه نسيـــج الوجود الاجتماعـــي في تكونـــه من العناصـــر المشـــار اليهـــا سابقا وهي شخصيات وحواد ث ولغة ، ومـــن هنا فليـــس من التعسف أن يجـــرى القـــارئ تشابهـــا ونوعـــا من المماثلة بيـــن شخصيـــات وعـــلاقـــة روايـــة ما وبيـــن شخصيـــات وعلاقـــات راهـــن اجتماعي ما خاصة اذا كانت الروايـــة (1) تقـــدم بعـــض القرائـــن الدالـــة وان ا كانـــت صادرة مباشـــرة عن الراهـــن الذى تجرى المشابهة بـــه وعنـــه والروايـــة باستعمالهـــا لغـــة النثـــر حيـــث الشعـــو لغـــة جـــدلية تعكس حركـــة الواقع وتطوره وتجسد عن طريق ارتباطهـــا بتغيرات الواقع الموضعية العلاقـــات الاجتماعيـــة الدالـــة ، وتكمن أصالة الرواية لا فـــي وصفهـــا الحيـــاة الخاصـــة وانما في الكشف عـــن مدلولهـــا العـــام كما تكمـــن في تصويـــرها لهـــذه الحيـــاة لاقـــة هزيلـــة وانما كمادـــة لدراسة أعمـــق مضـــون للعـــالـــم وللانســـان المعاصرين ، تدخل الرواية باعتبارها جنس أدبـــي فـــن من الفنـــون ضـــن الايديولوجيـــة لكونهـــا كمـــا سبـــق القـــول موقفـــا جماليـــا ومعرفيـــا للانســـان اتجـــاه العالـــم لكن لايمكـــن الرواية كايديولوجية صافية حيث انه ماسن ايديولوجيـــة نقيـــة الا في المفهـــوم أما في الحقـــول الايديولوجيـــة المختلفة وفي حكم النـــاس

(1) – أنظـــر محمد كامل الخطيب . (الرواية والواقع) الطبعة الأولى – دار الحداثة بيروت – لبنان 1981 ص 16

فالايديولوجيـــــة غير نقيـــة ، لاشـك أن المجتمع يتكون من كل معقد مــن بنيـات اجتماعيـــة وسياسيـة واقتصاديـة وثقافيـة متداخلـة . ولما يكـون منقسم طبقيـا ومكـــون مـن عـدة تشكيـلات اقتصاديـة وثقافيـة ، تقليديـة وحديثـة ، قديمة وجديدة في طريق الـزوال وفي طريـق التكـون . فـان تعـدد الايديولوجيـات يصبح أمرا واقعـا معـاشـا .

والروايـة هـي أكثـر تعقيـدا انها بناء مركب يشيد فوق الواقع واقعا آخر ينمــذ جـه ذاتـه الواقـع الحقيـقي مكثفـا ومضمـ افيا اليـه الثمن والجمال محتويا تفسير كاتب الرواية للواقع .

هذا التفسيـر الذي يقـدم في الروايـة لابجملـة أومشهـد روائـي بل يـأتي عبر نوعيـــة شبكة الحـوادث ودلالـة مثـل مبنـا النسيـج العـام . (1)

أمـا بالنسبـة للروايـة في العـالم العربـي فمهمـا اختلفـت التأويلات فانهـا جـاءت فريبة في أشكالهـا ومضامينها من الرواية الأوربيـة لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجـــهة للنهضة العربيـة تـدور في فلك الصـورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالـة تحقيـق النتائـج نفسهـا (2) وجزءا كبيـرا مـن أشكاليتهـا يرتبط بفهمهـا للواقع والواقعية وبموقـعهـا النظريـة وترابطهـا مع التصـور الاستيقـي (الجمالـي) والايديولوجـي).(3)

وقـد ازداد تعمـق الفهـم والتحكـم في الواقـع العربـي وللعمـل الروائـي نفسه حيث أن عـددا مـن الروايات المنشورة بعد 1967 ((بدأت تحمل معهـا مؤشـرات التجاوز وتعميـق الرؤيـة الواقعيـة مـن خـلال أشكـال جـديـدة مركبـة تضرب في أعمـاق الذات الفردية والجماعية وتحقق التعرية اللازمة عبر الفضح والاحتجاج وابراز اشكالية القوة الشعبية المنحبسة فـي زنـازن الخـوف والسلطويـة والوصايـات الأبويـة) .(4)

---

(1) محمد كامل الخطيب . (المرجع السابق) ص 17

(2) محمد برادة . محمود أمين العالم . عبدالكريم الخطيبي : وآخرون (الرواية العربيـة واقع وآفـاق الطبعة : 1 دار ابن رشد . بيروت . 1981 ص 8

(3) نفـس المرجع السابق ص 11

(4) نفس المرجع السابق ص 12

الرواية والطبقة العاملة : نماذج

- رواية ((جرمينال)) لاميل زولا .

أظهر ((زولا)) بفضل كتابه : ((جرمينال)) الى أية درجة كان يتفهم المذهب الاشتراكي ، اذ أنه أقام علاقة مباشرة مع العمال المناجميين ودخل صميم البيئة العمالية (ان الابطال الحقيقي لجرمينال عدا مجموعة الشخصيات البارزة هو جماعة عمال المناجم ، هي التي تفعم صفحات الكتاب وتمنحه القسوة والعظمة) . (1)

ان رغبة زولا في أخذ الحياة الاجتماعية لمرحلة تاريخية كاملة بصورة تركيبية وتوضيح واستيعاب التدرجات التي تحدد سمات وخصائص هذه المرحلة التي يتكلم عنها قد قادته الى توسيع الفكرة الأساسية وادخال أحداث جديدة من الواقع لم تكن داخلة من قبل في نطاق التصوير .

وقد بين في : ((جرمينال)) وكذلك في : ((الحادثة)) بصدق لا مثيل له سوادة فيه ظروف العمل والحياة القاسية التي كان يحياها البروليتاريون الذين نزل بهم نظام الاستغلال الى مستوى أشبه بمستوى الحيوانات وفي الوقت نفسه عرف أن يرى في العمال بشرا لديهم حس رفيع بالانسانية والتعاون الأخوي اللذين يسموان على الفئات الحاكمة واعترف بحق البروليتاريين في التمرد . كما بين العنصر الذي يدفع الطبقة العاملة الى الاحتجاج .

يروي ((زولا)) حياة عمال المناجم في جميع وجوهها متنقلا من الخاص الى العام . من الكل الى التفصيل وحياة الضغط المثيرة ، الجسد الريفي ، الخوام على أكواخ الفحم ، المضايقات التي تنشب من جراء الشراء بالدين من محل البقالة وتراكم الأهل والاولاد في سكن ضيق . (2)

لا يوجد أبطال وأشرار في : (جرمينال) بل مجموعة اجتماعية تستغل الانسان .

---

1) - مارك برنارد - ترجمة : غالية شطلي - أميل زولا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 1 بيروت - لبنان - 1978 - ص : 88 .

(2) - (نفس المرجع) ص : 86 .

وقـــوة مجـــردة ، فالعلاقـــات القائمـــة بالفصل بين الذين يغتنمـون من الفوائــد في مدينة نائيـــة وبيـــن عمـــال المنجـــم هـــؤلاء الذين يفتقدهـــم الجوع والعذاب والجوز ، رشدهـــم لقـد أزيلـــت كل علاقـــة انسانيـــة ونجـــد أنفسنـا في تجريـــد خالـــص .

انهـــا المـــرة الاولـــى على أية حـــال التي يصورهـا كاتب مرموق في عامل الحامل ستنهضـــــق من تفـــوق عملـــه هـــذا روايـــات أخـــرى تصـــور البروليتاريـا وتثير مشاكلهـــــا .

روايـــة ((الام)) مكسيـــم غوركـــي .

ان شمـــولية النقل الموجـــه الى المجتمع القائـــم على الملكية كانـــت تعتمـــد عنـــد (غوركـــي) علـــى دراســـة تحليليـــة واسعـــة وتصويـــر لحياة وعلاقـــات الفئـــات والطبقات الأساسية لهذا المجتمـــع ، مجتمـــع الملكيـــة .

ولـــم يكتفـــي ((غوركـــي)) كمـــا فعـــل ((زولا)) بملاحظـــة وجـــود الصراع الطبقـــي بين العمـــال والبورجوازيـــة وملاحظـــة تـــأثيـــر هـــذا الصـــراع في أعضـــاء المجتمع بل صـــور النتائـــج الطبيعية للصـــراع الطبقـــي داخـــل المجتمع الرأسمالـــي وللمصائـــر التي يؤول اليها هذا المجتمـــع .

ويبرز (غوركـــي) في أبطالـــه الذين يشاركـــون في النضـــال الثوري ، درجـــة الوعـــي الاجتماعـــي المتفاوتـــة فـــالـــى جانـــب نيلوفنـــا ((الام)) التي تستجيـــب الى نـــداء عاطفتهـــا كأم واحساسهـــا بالعدالة يـــلابـــس كـــل شيء يـــل فتهـــب قلبهـــا الأســـوى للثـــورة ، ينتصـــب ابنهـــا (بافـــل) وهو عامـــل ثوري مثقـــف وواحـــد من أولائك الذين يشكلـــون عـــرس الحركة البلشفـــي ولم يبرز ((غوركي)) دفعة واحدة كافـــة مظاهـــر شخصية الثوري بل انه عمق وحسن صورتـــه مع نمو النضال الثـــوري ومع استيعابه كنـــه أن لمغـــزى النضـــال نفســـه . (1)

وأبطـــال ((غـــوركـــي)) الذين هم مندمجـــون بقوة يعبـــرون بوضوح عن الاعتبارات والغرائز الاجتماعيـــة الخاصـــة بطبقتهـــم ، علـــى أن ((غوركـــي)) الذي يصـــور الانســـان تصويرا كامـــلا شامـــلا لكل صفاتـــه وخصائصـــه الفرديـــة لم يقصـــر قدا الشخصية على جوهـر هـا الاجتماعي رغم أنـــه حـــداط تماما مضمون هـــذه الشخصيـــة الطبقيـــة .

---

(1) بوريـــس سوتشكـــوف . (المرجـــع السابـــق) ص : 173 .

رواية ((قاطع خشب الرب)) لسمبين عثمان -1-

يعتبر سمبين عثمان رائد السينما الافريقية ، أحد أهم وأكبر سينمائي القارة السوداء وهو الى جانب ذلك أديب كبير له بضع روايات منها : ((عامل الميناء الأسود)) و: ((قاطع خشب الرب)) ومجموعات قصصية منشورة .

عندما أدرك في أوائل الستينات أن السينما يمكن أن توصل الى جماهير افريقيا الأمية في معظمها ، في شكل أفضل من الأدب اتجه نحو القصص الروائي الذي أن له الأولوية الادب فأخرج بضعة أفلام قصيرة قبل أن يحقق فلمه الروائي الأول الطويل ((سوداء فلان)) الذي نال جائزة مهرجان قرطاج الكبير عام : 1966 . وجعل منه اسما لامعا في سينما العالم الثالث في شكل عام بعد ذلك أخرج على التوالي ((الحوالة)) و: ((أميتاي))و: ((خالا)) و : ((تشيدو)) اثارت جميعها اهتماما شديدا وكانت موضوع نقاش كبير .

هذا فيما يتعلق بنشاطه السينمائي وهو على أية حال مازال مستمرا فيه أما بخصوص الأدب فقد كانت روايته الأولى ((عامل الميناء الأسود) عام 1956 التي عكست تجربته في مرسيليا قدم فيها للقراء واقع الطبقة العاملة بقسوته المادية والمعنوية والواقع الأكثر قسوة للعمال الافريقيين بتناوله الانسان بشقيه الطبقي والعنصري .

اما الرواية الثانية فهي : ((قاطع خشب الرب)) تعتمد على واقعة تاريخية حدثت بين : 1947 ـ 1948 هي اضراب عمال سكة حديد داكار ـ النيجر ويعرض

-1- سمبين عثمان عمل صيادا وميكانيكيا حتى جند في الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالمية الثانية وبعد الحرب اشتغل عاملا في ميناء مرسيليا وشارك في الحركة النقابية وفي بداية الستينات التحق بأحد معاهد السينما لدراسة الاخراج ومن هنا كانت حصيلته الثقافية الى جانب براته الحياتية كانسان كادح في السينغال وعامل نقابي في مرسيليا نتاجا لجهد ذاتي محض

ويصور في الرواية القصة المتكونة من البيض أصحاب الآلة وحكام البلاد وفي القسم الآخر العمال الافريقيون البروليتاريون الكادحون . (1) الى جانب الفئات الأخرى ((لائحة الأغنياء)) و ((المثقفون)) وبين هذه القوى جميعا يدور الصراع بعد أن يكسو الفنان هيكله الاجتماعي المجرد باللحم الانساني وينفخ فيه روح الحياة والاحساس . ورواية ((قاسم عبد الرب)) رواية بروليتارية بالمعنى المحدد للمصطلح اذ يتبنى كاتبها المنظور الطبقي ويصور الصراع بين العمال وأصحاب الآلة وولادة المستقبل من خلال هذه العملية الجدلية التي لا تنتهي فقط بمرحلة أكثر شمولاً تمييز البشر في آن حركتها فيتطورون ويكتسبون عمقا انسانيا ونموذجيا وهي رواية متفائلة في هذا المنطلق لأنها تصور عذابات العمال ومعاناتهم في سياق تاريخي يجعل منها تعبيرا لتحقيق جماعي منشود .(2)
يتميز المشهد الروائي عند سهيل عثمان بكونه مشهدا في المقام الأول أي أبطاله يتحولون بشكل فسيفسائي الى بديل من رئيسي . ويتم هذا المشهد بظهور مجموعات بشرية كبيرة تتلاحق حركتها نموذجا انسانيا تتشابك فيه المأساة والهزل .
وحسب الدكتورة رضوى عاشور فإن النسيج الروائي سهيل عثمان يدخل ضمن الواقعية الاشتراكية حيث أن العامل ليس فردا بل هو الجماهير .

---

(1) ـ رضوى عاشور (التابع ينهض الرواية في غرب افريقيا) بدون رقم الطبعة دار ابن رشد بيروت لبنان . بدون تاريخ . ص 102

(2) ـ (المرجع السابق) ص 103 .

الفصل الثالث

السينما والمجتمع

أولا : ظهور السينما :

كان أول ظهور السينما في العالم على هيئة آلة عجيبة تعمل على إضفاء عنصر الحركة على صور الأشياء والمناظر تبدو للمشاهدين كما هي في الواقع الحياة الطبيعية فالحركة الطبيعية الواقعية التي أضفتها تلك الآلة على صور الأشياء كانت الهدف الأول وراء ذلك الاختراع للآلة والميزة الرئيسية التي تميزت بها وجلبت اليها الأنظار .. ((ومكذا كانت الصور المتحركة)) في حد ذاتها هي مصدر الاثارة والسحر والاعجاب لجماهير المشاهدين في عصر الاختراع الأول للسينما وقد مهد ظهور ذلك الاختراع للصور المتحركة .. الطريق نحو ظهور فن السينما)) . (1)

والباحث عن حقيقة المخترع الأصلي للسينما قد يتوه في مجالات متطورة وضروب متعددة من الادعاءات والانسانية والبراهين والآراء التي تنسب الى نفسها أو الى بني جلدتها الفضل في اختراع السينما غير أن الأبحاث القيمة التي قام بها ((جورج سادول / G.SADOUL / وغيره من الباحثين في تاريخ الفن السينمائي تؤكد ان اختراع السينما جاء نتيجة لجهود انسانية متعددة .

هذه الجهود الذي بذلها الانسان في سبيل الوصول الى فن السينما نذكر جهود المفكر العربي ((الحسن بن الهيثم)) 965 - 1038 عالم

---

(1) محمد علي الفرجاني - (قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن) الدار العربية للكتاب : ب.ر.ط. ليبيا - تونس 1978 ص11

1 - بالنسبة للمؤرخ جورج سادول أنظر مؤلفاته وعلى الخصوص كتاب : ((تاريخ السينما في العالم)) . و: كتاب تاريخ الفن السينمائي .

الرياضيات الذابية والحاسب والهندسة والذي يعد من أكبر علماء المسلمين المشتغلين بعلم البصريات وقد نقل كتاب ((البصريات)) الذي ظل مرجعا للعلم والعلماء في أوروبا حتى أواخر القرن السابع عشر وبسماء فيه الى جانب نظريات الضوء والألوان والمرايا والعدسات وغيرها أول ذكر علمي للغرفة السوداء التي قامت عليها فكرة التصوير الضوئي •

وقد شهد بداية القرن التاسع عشر مجهودات كثيفة للفزيائيين والمهتمين بعلم البصريات والهندسة من حيث ((أطن بيتر مارك و ((بيث)) عن نظرية (استدامة الرؤية))) بالنسبة للأشياء المتحركة سنة 1924)) (1) وتنحصر الفكرة أن هناك خاصية غريبة في عين الانسان تضبط الصور على شبكة العين بجزابعيها من الثانية حوالي 1/10 الثانية أطول من الفترة التي ظهرت فيها هذه الصورة فعلا •

وكتب جورج سادول يقول : ((ومع ذلك كتب علينا انتشار التجارب التي قام بها بيتر مارك روجيه ووهسو انجليزي ذو أصل سويسري لكي نسلك الطريق الموصلة الى السينما (2) هذه التجارب التي جرت سنة 183= واستمرت بعد ذلك الأبحاث والتجارب في مجموع أوروبا وخصوصا في فرنسا والمانيا وبريطانيا والولايات المتحدة •

وقد شهد عام 1839 أول صورة فوتوغرافية ثابتة قامت التقاطت بواسطة جهاز لويس داجير / LOUIS DAGUERRE / الفرنسي وقد استغرقت مدة التعريض أكثر من نصف ساعة ثم لم تلبث التجارب التي أجراها كل من نابيسر داجير من التوصل الى تخفيض مدة الصور الى عشرين دقيقة بعد عام 1840 • ثم أصبحت دقيقتان

---

(1) محمد علي الفرجاني • (المرجع السابق) ص: 14

(2) جورج سادول • ترجمة ابراهيم الكيلاني وفايز كم نقش (تاريخ السينما في العالم) دار عويدات • ط1 بيروت لبنان 1968 ص: 17

تم دقيقة . وقد منح ((مايبردج)) 1879 من اختراع وسيلة وجهاز لتصوير الأجسام أثناء الحركة كما جرت . 1892 محاولة هامة ((تعد من أكثر المحاولات تقدما لتصوير الحركة . ثم عرضها من جديد كصور متحركة قام بها الباحث الفرنسي جورج ديمني / G. DEMNY / حيث استخدم لذلك جهاز الفونوسكوب / PHONOSCOPE)) (1)

كما يعد كل من المخترع الشهير ((توماس أديسون)) ومساعده ((لوري دكسون جهود كبيرة بالولايات المتحدة في سبيل ظهور السينما حيث أشتغل [illegible] ((ديكسون)) على حل المشكلة الميكانيكية المتعلقة بتحريك الشريط داخل آلة التصوير وذلك بأن ادخل وسيلة (التوقف ثم الانطلاق)) . وتم استعمال أفلام السليولويد / CELLULOID / بطول 50 قدما التي صنعتها خصيصا معامل الانتاج الفوتوغرافي (ايستمان كوداك) .

وحسب جورج سادول فإن : ((اديسون قد رفض عرض أفلام الشاشة أمام الجمهور معتقدا بأن هذا العمل من قبيل قتل الدجاجة ذات البيضات الذهبية لأن الجمهور في رأيه لا يملك دوافع الاهتمام بالسينما الصامتة)) . (2)

---

(1) محمد علي الفرجاني . المرجع السابق ص : 19

(2) جورج سادول . المرجع السابق ص 22 .

ـ المقهى الكبير ـ (ميلاد العرض السينمائي سنة : 1895) :

شرع لويس لوميير / L. LUMIER / ، الذي كان يدير مع أبيه وأخيه مصنعا لأدوات التصوير في : ((ليون)) في تجاربه منذ وصول ((صناديق المنظار المتحركة)) من الولايات المتحدة الى فرنسا عام : 1894 .

وبعد محاولات عديدة توصل الاخوان لوميير الى صنع جهازهما المبتكر الذي كان بمثابة آلة تصوير وعرض في آن واحد وقد تمكنا من تحقيق ذلك بواسطة العامل الذي كان يديرهما ((كاربنتييه)) ولقد حقق هذا الجهاز تفوقا كبيرا على كافة الاجهزة المنافسة وضمن لهما تكاملها التقني وجدية موضوعات أفلامهما انتصارا عالميا . (1)

وعمل عشرات المصورين الذين دربهم لويس على نشر آلته في أنحاء العالم فارضين على غالبية الناس كلمة (السينما توغراف) ومشتقاتها للدلالة على هذه الآلة السحرية الجديدة .

كما شهد عام : 1895 ريادة كبيرة في عملية عرض الصور المتحركة ولكن أهم تلك العروض وأكثر قيمة وأعظمها دعما للاختراع الجديد تلك التي تمت في باريس : PARIS / بالمقهى الكبير / GRAND CAFE / بتاريخ 28 ديسمبر 1895 حيث حقق الأخوان لوميير في هذا اليوم مجدا خالدا وانتصارا حاسما على منافسيهما حتى أن أغلب المؤرخين يعتبرون هذا اليوم تاريخا حقيقيا لميلاد السينما .

ولقد أصبحت كلمة سينما / CINEMA / اختصارا للكلمة السابقة سينما توغراف على الصور المتحركة أو آلة العرض فحسب وانما تعني النشاط السينمائي بأكمله فنا وصناعة على السواء .

---

(1) ـ جورج سادول (المرجع السابق) ص : 24 :

وهكذا نصل الى أن السينما لم يخترعها أحد بمفرده ولم يتأثر بظهورها مكان بمفرده ولكن الزمن وحده هو الذى ساعد على تقدمها وتطورها من الفكرة النظرية الى فن جديد وصناعة ضخمة •

والان اذا حاولنا أن نربط بين تاريخ ظهور السينما والتاريخ الاجتماعي آنذاك نرى بأن السينما قد ولدت في نفس اللحظة التي كانت فيها الصناعة الميكانيكية الغربية تندفع قفزا الى الامام ، وبالتالي تحقق تحولا نهائيا في نمط الانتاج حيث تم القضاء على النظام الاقطاعي وسيادة النظام الرأسمالي الذى تميز بانقسام المجتمع الى طبقتين رئيسيتين : (البورجوازية - الطبقة العاملة وبالتالي اشتد الصراع بينهما) فقد عمدت الطبقة العاملة الى تنظيم نفسها باعتمادها على تجاربها النضالية اليومية (خصوصا عن طريق الاضرابات وبداية تشكيل النقابات العمالية) • كما تميز الوضع على المستوى الفكرى بالانتقال من الجدلية المثالية (هيجل) والاشتراكية الطوباوية (المثالية) ، (روبرت اوين فورييه وسان سيمون) الى المادية الجدلية والمادية التاريخية (كارل ماركس ، انجلز) وقد شكلت هذه الأخيرة فهما علميا متقدما للواقع الاجتماعي والثقافي والتاريخي والاقتصادى • • • وزودت الطبقة العاملة بوعي عميق عن وجودها الاجتماعي الاقتصادي وبالتالي مصيرها (الطبقة العاملة) التاريخي ، مما أدى الى زيادة نشاطها الاجتماعي والسياسي الاقتصادى فلا عجب اذن أن نشاهد توافق ميلاد السينما بميلاد المركزية العامة للعمال بفرنسا حيث ظهرت سنة : 1895 ، وهذا ما جعل الصور الأولى للسينما عند لوميير تحمل مشاهد عمالية •

كما تميز الوضع على الصعيد العالمي بهيمنة الاقتصاد الرأسمالي على السوق العالمية بانتقال الرأسمالية الى مرحلتها العليا الامبريالية ، وشهد نهاية القرن التاسع عشر اتمام السيطرة الكاملة أو شبه الكاملة على المستعمرات السابقة في كل من افريقيا وآسيا وامريكا اللاتينية •

---- oo ----

فــن السينمـــا :

لقــد مــر علــى السينمـــا منــذ مولــدها الرسمــي (1895) سنيــن بديــدة حــوالــي (قــرن) بذلــت خلالهــا جهــود وعصــارة أفكــار حتــى تحققــت لها أشكالهــا وتبلورت أساليبهــا وتحــددت اتجاهاتهــا لتصبــح فنــا مــن الفنــون، ووسيلــة من الوسائــل التعليميــة والاتصــال بالجماهيــر .

ولا شــك أن شكــوكــا أثيــرت ومواقــف معينــة كانــت قــد اتخــذت أثنــاء ظهــور السينمـا ((أو الصــور المتحركــة)) حول امكانيــة اعتبارهــا فنــا من الفنــون الجميلــة كالشعــر والموسيقــى والمســرح والرســم .. الخ .

وهــذا الموقــف ناتــج عن ايجــة السينمــا نفسهــا فممــا لا شــك فيــه أن الجانــب ((الصناعــي)) السينمــا هــو الذى قــاد الــى هــذا التردد والاختــلاف في المواقف كما أن السينمــا عندمــا ظهــرت لم تكــن تتمتــع بالامكانيات التي هــي عليهــا الآن . فالكاميــرا مثــلا لــم تكــن لها حريــة الحركــة التي تتمتــع بها الآن ، بل كانت تلــزم مكــان معيــن بينمــا يقــوم الممثليــن بالتحــرك أمامهــا . ولذلك كانــت الافــلام عبارة عن مسرحيــات مصــورة ، أو هــي قريبــة الشبــه بالمسرحيــة من حيــث الموقــف الجمالــي العام ((حيث كانت الكاميــرا موضــوعــة دائمــا فــي أقصــى الرســم الذي يســر ، فهي ثابتة كالمتفرج الجالس على الوثيــرة)) (1)

ويصــف جــورج ســادول أعمــال (جورج ميليــس) بأنها معينــة الجماليــة المسرحيــة ويمكــن تعميــم هــذه التسميــة علــى معظــم الانتــاج السينمائــي في مراحلــه الاولــى ، نظــرا لمــا تميــز بــه مــن جمــود فــي حــركات الكاميــرا وانعــدام زوايــا الالتقــاط المتنوعــة ، والتي أصبحــت من اللغة الأساسيــة للسينمــا ، وسنعــود لدراســة هــذه اللغــة فيمــا بعــد .

---

(1) جــورج ســادول ــ المرجــع السابــق ــ ص: 43 .

ان التعريف البسيط للسينما هي فن الصور المتحركة و ... الحركة هي ماهية التجربة السينمائية ذاتها كما أن عنصر الحركة موعلة وجود السينما والخاصة العليا لها أو التعبير الأساسي لعبقريتها)) (1) والتطور التكنيكي اللاحق للفن السينمائي هو نتيجة لاحتياج السينمائيين والمتفرجين الى التعبير عن الحركة بصورة أفضل . وقد شهدت آلة التصوير والعرض اختراعات وتحسينات عديدة حتى أخذت شكلها الحالي .

ومادام كل فن من الفنون يتميز باللغة التي يستعملها ((فالصورة تكون المادة الأساسية للغة السينمائية فهي المادة الخام للفيلم ، وان كانت مع ذلك حقيقية معقدة للغاية ذلك أن تكوينها يتميز بتراكب عميق فهي قادرة على نقل الواقع الذى يعرض عليها نقلا دقيقا . لكن ذلك النشاط موجه من الناحية الجمالية في الاتجاه الذى يريده المخرج والصورة التي نحصل عليها بهذه الطريقة تدخل في علاقة جدلية مع الجمهور الذى تقدم له ، وأثرها السيكولوجي عليه يحدده عدد من الخصائص ينبغي تحديدها بدقة اذا أردنا تكوين فكرة دقيقة عن أهمية الفيلم في الحياة الاجتماعية)) (3)

ان كل صورة منتزعة من فيلم هي على درجات متفاوتة من المعنى وعند ذاك لاتكون الا مجرد شريحة ثابتة وماكتة من سلسلة متحركة لاتكتسي دلالتها الكاملة الا في تدفق زمني ، ان لغة الفن السينمائي جديدة بالمقارنة

---

(1) ـ أرنولد هاوزر ، ترجمة : فؤاد زكريا (الفن والمجتمع) ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ب . ر . ط ، القاهرة : 1971 ، ص94

ـ2ـ المقصود هنا أنه نتيجة لملل الجمهور من الأفلام الأولى نظرا لابتدائيتها المسرحية بدأ يتحدد عن العروض السينمائية ، مما دفع الى العمل على خلق حركة سريعة وجميلة تلائم الفن الجديد

(3) ـ مارسيل مارتن ، ترجمة محمد مكاوي (اللغة السينمائية) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر د . ر . ط ، القاهرة 1964 ص14 .

مصطلح الفنون الأخرى فمفرداتها هي الصور أو اللقطات بتعبير سينمائي اذ ان لها قواعدها فتقوم على الحركة . والحركة فيها لابد أن تكون حركة مستمرة تنطلق في ذهن المتفرج . وذلك بمرور سلسلة من الصور التي لا حركة فيها في تسلسل سريع يعتمد على تواتر الاندماج في رؤية الانسان . حيث تكون سلسلة الصور قد رتبت في تسلسل مناسب .

وللاحاطة أكثر بأبجدية اللغة السينمائية لابد من الالمام بعناصرها المكونة حيث يتسنى لنا فهمها أكثر وتصورها لخصوصيتها وشخوصها باعتبار هذه الخصائص .

ـ الكاميرا حركتها وزواياها : تعد الكاميرا ومن بعدها الميكرفون قائمة المعدات التي يستخدمها فن السينما ((لجعل الكاميرا تدرك الأشياء ادراكا حيا . لابد للمخرج أن ينظر بعينها التي تتحكم فيها قوانين البصريات تلك القوانين التي لابد له أن يعرفها تماما وفقا لمقتضياتها فهمان فعل ذلك فسيجد الكاميرا وقد أصبحت اداة مرنة تكاد أن تبلغ مرونة العين البشرية)) (1)

ومواقعها وضعها تسمى زوايا الكاميرا مما يجعلها تحدث تأثيرا نفسيا أو تعبيرا عن موقف ما يريده المخرج . فمثلا شخص يصور من أسفل يعني تضخيم شخصيته وابرازه في موقف القوى . بينما تصويره من أعلى (من فوق الى تحت) سيجعله يبدو صغيرا وبالتالي في موقف الضعف . والمخرج يجب أن يدرك تأثير وضع الكاميرا قربا أو بعدا ارتفاعا وانخفاضا حسب الكيفية التي سيبدو بها المشهد . كما أن كل حركة للكاميرا توصف بأنها ((ذاتية)) اذا كانت آلة التصوير تأخذ مكان عين احدى شخصيات الحدث وبأنها موضوعية اذا كانت آلة التصوير تعبر عن وجهة نظر المتفرج الشاهد الخارجي المحايد

---

(1) ـ ريموند سبوتسوود ـ ترجمة : محمد علي ناصف ـ الفيلم وأصوله الفنية الدار المصرية للتأليف والترجمة : ب . ر . ط : القاهرة 1964 ص 74

(2) ـ مارسيل مارتن ـ المرجع السابق ص: 34 .

وتحدد عدسة الكاميرا المصورة أو مايسمى عادة بالكادرات / / وهو الحيز المرئي الذي يشاهده المتفرج ومن مجموع الاطارات (الكادرات) هذه تكون المشاهدة وهذه الأخيرة تلتقط من مسافات متباينة لتوجيه اهتمام المتفرج الى تفاصيل معينة ونميز أربع من اللقطات الأساسية هي :

أ - اللقطة الطويلة أو (العامة) : وتسمى أيضا اللقطة الرئيسية وهي لقطة تصور المنظر بكامله وتصور العلاقة القائمة بين الأجزاء المختلفة للمناظر وبين المناظر بكاملها .

ب - اللقطة المتوسطة : وفيها تنتقل الكاميرا من حيز اللقطة العامة الى مسافة قريبة من مركز الاهتمام ، ثم تركز على العناصر الأساسية أو الرئيسية في المنظر الشامل .

ج - اللقطة القريبة وفي هذه اللقطة تضم الكامرا العنصر الرئيسي وتجعله يحتل الاطار المصورة بكامله مع استبعاد العناصر الثانوية بقدر المستطاع

د - اللقطة الكبيرة : وفيها ترتكز الكاميرا على جزئية واحدة تجعلها تحتل الاطار كوجه شخص مثلا . (1)

وتعتبر اللقطة الكبيرة الى جانب التوليف أو التركيب (المونتاج باللغة الأجنبية) من أهم ماتوصلت اليه السينما ان لم تكن فخرهما على الاطلاق .

الى جانب هذه اللقطات هناك مايسمى : بالترافلينج / TRAVELLING / وهو عبارة عن تحرك الكاميرا بينما تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابتة وهناك عدة أنواع من (الترافلينج منها ماهو عمودي ، ومنها ماهو جانبي والى الخلف والى الأمام . أما التوليف والواقع انه كتب الكثير عنه باعتباره الفن السينمائي - فهو خلاق للحركة بالمعنى الواسع

---

(1) - أدوين واكمن - ترجمة : رديسع فليسلين - مقدمة الى رسائل الاتصال - مطابع الأهرام التجارية : ب . ط . القاهرة 1980 ص: 128 .

وإن هذا لهو الدور الأول للسينما تاريخيا وجماليا ((ومن المؤكد أن التوليف يكون أكبر أسس اللغة الفيلمية نوعية وأنه ما من تعريف للسينما يستطيع ه لا يتضمن كلمة (توليف) فلنقل من فورنا أن التوليف هو تنظيم لقطات فيلم ما بقصد التصوير وفق شروط معينة في التسلسل والزمن)) (1).

ولقد سبق للفنان السوفيتي العظيم والمخرج السينمائي العالمي الكبير (سيرغي ايزنشتاين) القول التالي : ((تكمن قوة التوليف في أنه يتضمن في عملية الخلق عواطف المشاهد وعقله اذ أن المشاهد يصبح مسوقا على السير في نفس الابداع نفسه الذي سار فيه المؤلف في خلقه للصور، والمشاهد لا يرى فحسب العناصر الممثلة للعمل المكتمل، بل هو أيضا يمارس العملية الديناميكية لبروز وتجمع الصورة تماما كما كما مارسها المؤلف، ومن الواضح أن هذه هي أقصى درجة ممكنة للنقل البصري لمدركات ماقصد اليه المؤلف بكليته وتمامه .

والواقع أن التعبير بأسلوب التوليف عند (ايزنشتاين) يمكن اختصاره بصورة شديدة في فكرة واحدة هي أنه اذا تجاوزت لقطتين منفصلتين بوضعهما معا لا يبدو مجرد جمع بسيط للقطة مع لقطة أخرى، وبقدر ما هو نتيج لعملية خلاقة أو ذلك يشبه عملية خلق أكثر من كونه مجرد جمع للأجزاء من حيث انه في كل من مثل هذا التجميع تأتي النتيجة متميزة نوعيا عن كل عنصر من العناصر الداخلة في التوليف اذا ما نظرنا اليه على انفراد . (3)

---

(1) ـ مارسيل مارتن (المرجع السابق) ص: 135 .

(2) ـ سرغي ايزنشتاين ـ ترجمة : سهيل جبر ـ (الاحساس السينمائي) دار الفارابي ب : رملة ابنعال ، بيروت . 1975 ص 35 .

(3) نفس المرجع السابق ص: 1 ـ 16 .

على أن الدالبع النوري في أسلوب المونتاج (التوليف) ، لم يكن ينحصر في تغيير التقطيع أو في سرعة تغيير اللقطات وإيقاعها وتوسيع حدود ما هو ممكن سينمائيا . بقدر ما ينحصر في أن الفيلم لم يعد يضع وجها لوجه ضوابط عالم متجانس من الموضوعات بل عناصر الواقع غير متجانسة تماما ((لأنه يجمع فيما بين حقيقتين متباينتين تماما إحداهما روحية والأخرى مادية بل أنه لا يكتفي بالجمع بينهما وإنما يوحد بينهما في الواقع ، بحيث يستمد إحداهما عن الأخرى غير أن مثل هذا التحدس الواعي المتعمد كان يفتقر رغم تقدمه فلسفة تنكر استقلال الحالات الفردية المعيشة كما تفصل السريالية وكما فعلت المادية التاريخية . (1)

وهذا ما شاهدناه في الأفلام السوفياتية الصامتة خصوصا عند الكولوشوف ز: ((ايزنشتاين)) و: ((بودفكين)) وخاصة أفلام ((الاضراب)) و: ((المدرعة بوتمكين)) و: ((أكتوبر)) و: ((الأم)) و: ((نهاية سانت بطرسبورغ)) وغيرهما من الأعمال الخالدة حقا في تاريخ الفن السينمائي وتسمى عادة بالعصر الذهبي للسينما السوفياتية كما يسمي جون هاورد تلك المرحلة بالانفجار السوفياتي ومن جهة أخرى فإن المرء لا يستطيع أن يستبعد تماما احتمال ((أن يكون هذا الأسلوب بأسره الذي تتمثل فيه النظائر المادية مكان الصدارة هو ذاته نتاج المصادفة . ذلك لأن حقيقة كونه نتاجا للعصر التاريخي الذي شهد كشف الأساس الايديولوجي للفكر البشري ليس مجرد مصادفة مثلما لم يكن من قبيل المصادفة أن الروس هم أول من عرضوا هذا الفن بطريقة كلاسيكية)) . (2)

---

(1) ـ ارنولد هاوزر ـ (المرجع السابق) ص 506 .

(2) ـ أورنولد هاوزر (المرجع السابق) ص 507 .

وبصورة عامة فان التوليف عند (ايزنشتاين) يلمس الذروة باعتماده على المادية الجدلية كنظرية للعمل السينمائي، وهنا لايمكن أن ننسى أن هذا ترافق مع البعد" في تطبيق المادية التاريخية على الواقع الاجتماعي .

والى جانب هذا تلعب كل من الاضاءة والالوان والموسيقى والأصوات بصفة عامة دورا لايستهان به من أجل خلق أجواء الفيلم المطلوبة والواقع أن ادخال استعمال الصوت في الفن السينمائي قد قوبل بفتور ان لم يكن برفض من طرف بعض السينمائيين الكبار مثل ((شارلي شابلن)) و: ((رينيه كليس)) الذي ((أبدى تخوفه من السينما الناطقة وقال عن التوقعات المتفائلة حول السينما الناطقة أنها ((نبوءات مخيفة)) وانه ((يرتعد من الكارثة)) (1)

الا أن للصوت أهمية تفوق أهمية اللون حيث أخرج الصوت الفيلم من عالم الظلمة في مهده الأول الذي أريد أن يقترب من التصوير المباشر للواقعية؛ ولقد كان هذا في الواقع ثورة حقيقية تفوق في عظمتها ادخال كل من اللون أو البعد الثالث أو الشاشة العريضة على الفيلم .

فبعد أن كانت الموسيقى في الفيلم الصامت نوعا من الزينة الخارجية غير المحسوسة أصبحت في الفيلم الناطق جزءا لايتجزأ من اللقطة والمشهد وبعد أن كانت الموسيقى في الفيلم الصامت موقتا خارجيا أصبحت في الفيلم الناطق مؤثرة في الزمان تتولى التحليل أو التفسير أو التجسيد الدرامي والمادي على السواء .

واذا كان الفيلم الصامت قد تم اهتماما كليا بالفكر الانساني وبالعاطفة والحركة فقد عاقه اضطراره الى الاعتماد على حاسة واحدة وكان كل مايمكن تحقيقه في شكل صور مرئية يجب قراءتها حتى يشاهد موضوعا على الفيلم الأمر الذي ثبتت له أنها عملية توجد بها بيئة لاتتناسب وقدرتها بسرعة الفهم والادراك الطبيعي لدى الانسان . أما العوامل الكامنة وراء العناصر

---

1 محمد ماوسون (تحليل أفلام) رينيه كليمر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر جمهورية القاهرة : 1969، ص: 13

المختلفة فقد كان لابد من التعبير عنهما بالموسيقى والتغيير الذي حققه الصوت في الأفلام مركزا على الأرضي في التوسع في التمثيل وبخاصة بالصبغة الانسانية فلم يعد الجمهور مضطرا لقراءة مقتطفات من الحوار المطبوع على الشاشة بل استطاع أن يلمس بنفسه تكوين الشخصية من خلال الكلمات المنطوقة بصفة مباشرة مما أتاح النمو للشخصية الانسانية وذلك بالاضافة قيم جديدة تتمثل في اللقطات الكبيرة التي تهيئ دراسة تعبيرات الوجه سواء كان مصحوبا بكلام أو بدونه .

اذا كان هذا هو الشأن بالنسبة لأهمية الصوت (بما فيه الموسيقى) فان فنية استخدام الألوان تظهر وكأنها أكثر تعقيدا من عملية استخدام الصوت، وذلك يرجع الى خصوصية الألوان ومعانيها (لاحظنا فن الرسم) كما يرجع أيضا الى عملية التحكم في تشكيل الألوان نفسها والملاءمة بين اللون الطبيعي واللون الصناعي (أي الذي يتم استخدامه في المختبر) وهذا التعقيد أدى في كثير من الأحيان الى خيبة أمل وفشل كثير من الأفلام التي تحتوي على مواضيع مهمة من حيث المضمون .

وهنا نحن بصدد جدلية الشكل والمضمون فاستخدام الألوان ليس عملية سهلة كما قد يتوقع البعض وتاريخ فن الرسم يشهد على ذلك فلكي يتحول اللون كشكل الى اللون (كمضمون) حيث يتحقق اتحادهما في العمل الفني (أي أثناء التعبير عن أي موقف ما سواء كان دراميا أو جماليا أو اجتماعيا ...) يتطلب ذلك تحكم وفهم على درجة عالية لأهمية التعبير بالألوان .

ثم ان الأهمية السحرية لأفلام (أبيض وأسود) مازالت تمارس تأثيرها على الجمهور اذ أن الأفلام القديمة مازالت تشاهد من طرف أعداد كبيرة من الناس رغم تعودهم على الألوان كما أن التلفزيون الغير ملون مازال منتشرا على نطاق واسع وطبعا يقوم بعرض أفلام سينمائية .

وأخيرا نقول ترى كيف ستكون المشاهد الدائمة لفيلم (ايزينشتاين) المدرعة بوتمكين لو ان هذا الفيلم مصور بالألوان .

ثالثا السينما والمجتمع :

السينما هي نتاج مرحلة معينة من التطور الاجتماعي والثقافي في تاريخ الانسان وهي باعتبارها فنا كما سبق أن رأينا تشكل نوعا من الوعي الاجتماعي كانعكاس للوجود الاجتماعي وبالتالي فهي : ((ايديولوجية)) والجانب الصناعي ((التقني)) للسينما يجعلها ترتبط أكثر من غيرها من الفنون بايديولوجية المشرفين على انتاجها وهذا ما جعل السينما تأخذ بالطابع التجاري لانتاجها لأنها ترافقت مع هيمنة طبقة اجتماعية على جميع نواحي الحياة الاجتماعية وهي الطبقة البورجوازية التي تسعى الى الاستفادة من أي اختراع تقني في هذه الاستفادة تتحدد بواسطة المستوى التاريخي لعلاقات الانتاج ، ومثل أي ظاهرة ثقافية أخرى يرتبط اختراع الفيلم وطريقة استعماله ، بدرجة معينة بالتطور الاجتماعي فتقنية الفيلم وأشكال استثماره الاقتصادي اطلقة المعنى مضامينه الفكرية التي يقدمها . كل ذلك يعبر عن عصر نشوءه وانتشاره . ان استخدام الفيلم يتحدد بواسطة الشروط التقنية والاقتصادية والفكرية ، انه يحقق عند حد أدنى من المساعي الفكرية ، أشباع الحاجات الموجودة والمعدلة من قبل المجتمع ، بحيث تفقها طبيعة معينة تتخلص في اشباعات تنجز في خيالات جماعية مما يضفي الطابع السلعي على الفيلم ، وقد سبق لماركس أن كتب في رأس المال ((ان السلعة هي في المقام الأول ، موضوع خارجي ، شيء يلبي بخصائصه حاجات بشرية من هذا النوع أو ذاك ، ولا تغير طبيعة هذه الحاجات من الأمر شيئا سواء صدرت عن المعدة أم عن الخيال)) . (1)

وتلبي اشباعات الخيال الجماعي وظيفة مهمة في الواقع الاجتماعي ، فبالقدر الذي لا يسمح بهذه الاشباعات الواقعية أو يسمح بها فقط بشكل ناقص ، تظهر اشباعات الخيال كبديل ،

---

(1) - كارل ماركس - ترجمة : فالح عبد الجبار وآخرون . (رأس المال) الجزء الأول دار ابن خلدون ط . 1 بيروت 1981 ص 67 .

وعند ذلك يصبح اشباع هذا الخيال البديل يؤدى وظيفة الاستقرار الاجتماعي وهو الشيء الذى تريده الطبقة المالكة لوسائل الانتاج .

((ان الايهام الطبيعي بالواقع ، نتيجة الصور السينمائية تساعد الفيلم من جهة على تصوير الواقع نفسه ، ومن جهة أخرى تساعده على خلق واقع مزيف ، يشوه دوره الواقع عن طريق عملية تصحيح فيه على أساس الرغبات)) . (1)

وليس من الضرورى أن يكون انتاج واستهلاك هذا البديل المزيف وفقا لرغبة واعية فقد يمكن أن ينتج طبقا لظروف اجتماعية وتاريخية .

ويحدث انتاج الفيلم (الواقعي المزيف)) في المجتمعات الرأسمالية الى حجب التناقضات الواقعية للمجتمع ، ويصبح بذلك أداة الطبقة التي تنتجه في السيطرة على الطبقات والفئات الاجتماعية التي تتم لها هذا الانتاج . كما أن ((الواقعية لايمكن اعتبارها دائما ، مقياسا للتقدمية ، فلدينا حالات كثيرة استغل فيها التصوير الواقعي للحياة بشكل مباشر أو غير مباشر من أجل الدعوة للافكار الرجعية طبعا أننا نقصد بالواقعية هنا تلك الدرجة من الواقعية المؤصل لها في العالم الرأسمالي . . ذلك أن هذا الفن بحكم جوهره الاجتماعي مضاد لتطور الواقعية الحقيقية)) .(2)

واذا عدنا الى طبيعة المجتمع الذى أنتج السينما نفهم الى من تتجه الفيلم . فالفيلم مرتبط بالمجتمع الرأسمالي ، كما سبق القول . واحدى مميزات هذا المجتمع من المجتمعات السابقة عنه هو ظاهرة المدن وبالتالي فان مستهلكو الفيلم يتوزعون في أغلب الأحيان في المدن ويتكون جمهور السينما (وهي فن جماهيرى) من الفئات المتوسطة في الاغلب والبروليتاريا .

---

(1) - دار التقدم العربي للصحافة والطباعة والنشر (مجلة الحرية) بيروت العدد : 1034 28 سبتمبر 1981 . والمقال مأخوذ من كتاب : (بيتر بيشلين) (الفيلم كسلعة) الذى ظهر سنة : 1945 ونال عليه درجة الدكتورة 1947 .

(2) - ألكسندر كاراغنوف ترجمة : سامر كمكمي (السينما بين الايديولوجيات وشبهات التذاكر) دار الطليعة : ط: 1 بيروت : 1979 ص 20 .

وطبيعة هذه (السلعة) التي تجسد في انتاج الواقع المزيف تجد اقبالا أكثر من طرف تلك الفئة التي لاينحصر وجودها الاجتماعي بعمق في هذه الفئة هي البورجوازية الصغيرة ، التي تشعر دائما بالتهديد من أعلى ومن أدنى ، ولكن التخلي عن مصالحها الحقيقية كان أفضل لديها من التخلي عن آمالها ومستقبلها المزعوم ، لقد كانت ولاتزال تريد أن تحسب جزءا من الطبقة العليا البورجوازية مع أنها في الواقع كانت تشارك الطبقة الدنيا نصيبها من الحياة ((وقد تمكن منتج الفيلم من أن يمتد وهو آمن تماما ، على اختلال اتجاه هذه العناصر المتقدمة الجذور في المجتمع ، فموقف البورجوازية الصغيرة من الحياة يتسم بالتفاؤل غير مركز على تفكير أو موقف نقدي وهي تؤمن بأن الفوارق الاجتماعية لا اهمية لها آخر الأمر ومن ثم فهي تريد أن تشاهد قلما يتحرك فيها الناس للناس ببساطة من مستوى اجتماعي الى آخر والى هذه الطبقة الوسطى تقدم السينما تحقيقا لتلك الرومانتيكية الاجتماعية التي تحققها الحياة أبدا)) (1) .

ان مجال الانتاج وطبيعة المنتوج ، أي شكل ومحتوى الفيلم محكوم من جهة بالطبيعة السلعية للانتاج كما أنها محكومة من جهة أخرى بعوامل اقتصادية واجتماعية ونفسية ذات احتياج معين . ان طبيعة المجتمع هي التي تعين في النهاية شكل استثمار أي وسيلة ، ولهذا فلا غرابة أن يركز المجتمع الرأسمالي على الجانب التجاري في انتاج الأفلام قصد تحقيق احدى أهدافه - الربح بأي طريقة - وهنا قد يعامل كانتاج للبحث الفني معاملة السلعة شأنه شأن أية بضاعة بالتملم أي يمكن أن يشتري ويبع الاغراض المضاربة والربح ((ونتيجة لذلك نجد أمامنا غلة هائلة من الأعمال التافهة التي لاتفتقر فقط الى أية روح ابداعية وانما تخضع لأجل كسب المال ليس الا بعبارة موجزة ، ثمة هنا انحطاط حيث للقيم الجمالية)) (2)

---

(1) - ارنولد هاوزر (المرجع السابق) ص 505 .

(2) - الكسندر كاراغانوف - (المرجع السابق) ص 10 .

ان حاجات المستهلكين تغيرت مع سير تطور السينما فاذا كان في البداية مجرد خاصية الحركة هي التي حددت قيمة السينما الاستعمالية فان الاهتمام تحول بعدئذ الى مضامين الفيلم الفكرية بالعلاقة مع السيطرة المتنامية على التقنية السينمائية . وأصبح الفيلم الروائي هو الشكل السائد في الانتاج السينمائي وأدى ذلك الى تركز الاستثمار على هذا النوع من الأفلام .

ولما كان الفن السينمائي هو أول محاولة منذ بداية المجتمعات ، ذات النزعة الفردية ، في سبيل انتاج فن للجمهور العام وقد اكتسبت السينما فعلا صفة (الجماهرية أو الشعبية نظرا لخصائص الفن السينمائي نفسه ولطبيعة انتاج واستهلاك هذا الفن . (فان الاقتصاد السينمائي استطاع وفي فترة زمنية قصيرة للغاية اجتياز كل أشكال الشركات الرأسمالية تقريبا التي تطورت قبل نشوئه بدءا من المؤسسات الفردية الخاصة الى الاحتكارات المنظمة القائمة على الثروست)) (1) . وفي الوقت الذي اتضح للفنان السينمائي أن : بين يديه وسيلة فنية يستطيع من خلالها أن ينقل الى الناس مايشاء من وراء وأفكار ، كما اتضح أن للسينما لغة عالمية يستطيع أن يفهمها كل البشر في وقت واحد ، اتضح للدولة أن بيدها أداة خطيرة لمنع العقول وتوجيهها أو غزوها ، وكان الاتصال الأخير أخطر من سابقه لقد ترتب عليه نتائج مايزال السينمائي يعاني منها الى اليوم .

ولا نأتي بجديد عند القول بأن السينما باعتبارها فنا تشكل نوعا من الوعي الاجتماعي و: ((الصعيد السوسيولوجي يبدو الفن كعالية انسانية قبل كل شيء كخلق وفق قوانين الجمال ، وكعلاقة جمالية من الواقع كذلك يجب على المرء أن يعتبر الفن وعيا تميزه الاطاعة التنظيمية للواقع)) . (2)

---

(1) مجلة الثروسة . نفس العدد ، 1034 .

(2) ا . ك . اوليدوف ترجمة ميشيل كيلو (الوعي الاجتماعي) دار ابن خلدون ط1 بيروت ، 1973 ص 100 .

هذا يقود الى ارتباط الانتاج الفني السينمائي من جهة بالمجتمع الذي يتم فيه الانتاج ومن جهة أخرى بالجهة المسؤولة أو صاحبة الانتاج ، وبالفنان نفسه .

ومن الواضح أن السينما الغربية اليوم هي بين أيدي احتكارات ومصالح خاصة تخنقها وطالما بقي الانتاج السينمائي خاضعا لسلطة الاستثمار المالي وتابعا لذلك الازدراء التأمل والمعتمد للمتفرج وطالما بقي أولئك الذين يصنعون الأفلام وأولئك الذين يحبونها محرومين من حق ابداء الرأي في الانتاج وادارته فان صحة الفن السينمائي ستظل مزعزعة كما تظل حياته الجمالية في خطر ((ان انتاج ((هوليوود)) يخدم الاحتكارات كمصدر أرباح خيالية فحسب بل وكأحد أسلحتها الايديولوجية الفعالة للسيطرة على عقول الملايين)) . (1)

ان هذه الرتابة التي يعيشها الفن السينمائي في البلدان الرأسمالية لاتنفي مع ذلك ظهور فن سينمائي معارض للنموذج السائد من حيث المضمون والشكل وهذا في الواقع يعبر عن التناقضات الاجتماعية والايديولوجية الموجودة داخل المجتمع الرأسمالي وغالبا مايعتبر تاريخ الفن السينمائي هو تاريخ هذا الانتاج المعارض، فمن الطليعة الفرنسية الى التعبيرية الالمانية الى الواقعية الجديدة الايطالية الى الموجة الجديدة الفرنسية ... كانت هذه المدارس السينمائية في الغالب معرضة لهيمنة رأس المال وقد كان وراء هذه المدارس فنانيين عظام حاولوا الوقوف في الوجه التجاري لهذا الفن وبدأ من أبيل غانس A. GANCE / و: / رينيه كلير R. CLAIR / و: بابست PABST / الى : / روبرتو روسليني R . ROSSELLINI / و: / فيسكونتي VISCONTI // الى : / فليني FILLINI / و: / جودار GODAR / وغيرهم كثيرون كانوا يسعون كل حسب مفهومه الى عكس الواقع الذي تحاول السينما التجارية تزييفه .

---

(1) جون هوارد لوسون . ترجمة : أحمد نديم (الفيلم في معركة الافكار) دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ب.ر.م.ك القاهرة : ب.ت.ص 25 .

هذا على العموم وضع السينما في البلدان الرأسمالية ، أما في البلدان الاشتراكية فعبارة (لينين) القائلة ((أن السينما بالنسبة لنا الفن الأهم من بين جميع الفنون)) تعطي معنى كبير النوعية النشاط السينمائي في البلدان الاشتراكية ان عبارة لينين هذه لا يمكن فهمها الا اذا ارجعنا الطابع الجماهيري للسينما باعتبارها الفن السائد في عصرنا ، وهي بذلك تلعب دورا حاسما في توجيه الجماهير وتوعيتها وحسب أرنولد هاوزر . ان الفيلم هو الفن الوحيد الذي قامت فيه روسيا السوفياتية بانجازات هامة يعترف لها بالفضل فيه

ولا شك أن أوجه الشبه واضح بين الشيوعية الفنية وبين الشكل الجديد في أشكال التعبير ظاهرة ثورية تسير في مسالك جديدة دون ماضي تاريخي ودون تقاليد تقيد الحركة وتثقلها ودون افتراضات مسلم بها مقدما)) .(1)

ان الانتاج السينمائي في البلدان الاشتراكية يقع في الأغلب تحت ما يسمى بالواقعية الاشتراكية ، ((وقد عرفها بودفكين وسيلة للعمل الذي يجمع بحق الفنان بالواقع بالحياة المعاشة والذي وهذا هو الأهم يجعله يسهم مباشرة بعمل الامة كلها)) .(2) غير أن بعض الانتقادات كانت قد وجهت الى هذه المدرسة خصوصا للأعمال التي تمت في عهد ستالين كتضخيم دور العامل الايجابي وبعده عن احساسات الانسان العادية مما أدى الى جمود في بعض الأحيان وخاصة على مستوى الشكل وتسوية الواقع نفسه . وعدم تطبيق العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون وبين الواقع والانعكاس الواقعي للعمل الفني ، وطبعا فالفن الواقعي ليس معناه عكس الواقع بطريقة فجة ((ميكانيكية)) وانما يعني الواقع مضافا اليه خيال وتصور ووعي الفنان نفسه .

---

(1) ـ ارنولد هاوزر (المرجع السابق) ص: 508 .

(2) جورج سادول ـ المرجع السابق ص: 316 .

ومع هذا فإن الفن السينمائي في البلدان الاشتراكية مختلف وهذا شيء طبيعي لما هو عليه في البلدان الرأسمالية (خصوصا الجانب التجاري) ففي الاشتراكية لا يصور الفن السينمائي الجنس المجاني وعصابات الاجرام والحيل والغش بأي طريقة ، ولا مجال لأفلام الخلاعة الجنسية والتشويق وهذا من أقوى جوانب الثقافة التجارية في عصرنا يستخدمان في الأخير بذكاء وبراعة ، وانما يصور أناسا عاديين ، عمال ، فلاحين موظفين ، تجار ، فنانين ... في حياتهم العادية ، بمشاكلهم وطموحاتهم واهتماماتهم وهذا استنتاجنا من مشاهدة أفلام هذه البلدان .

- السينما في البلدان النامية أو ما يسمى بـ: ((العالم الثالث)):

ان وضعها هنا يتميز بالتعقيد الشديد من حيث وجودها وبقائها ونوعية أفلامها والأفلام التي تبرمج في قاعات العرض لهذه البلدان وعلى العموم فان النشاط السينمائي في هذه البلدان يقع ضمن الهيمنة العالمية للسوق الرأسمالية وهنا لا تختلف السينما عن بقية القطاعات الأخرى ((الصناعية مثلا)) في عملية تبعيتها للبلدان الرأسمالية . فهي : ((البلدان النامية)) مازالت تفتقر الى قاعدة صناعية لانتاج الأفلام ، انتاج الالات والأفلام الخام ، ومواد مخابر التحميض ، ونقص شديد في القاعات الى أخره ...)

هذه القاعدة الاساسية لخلق سينما متحررة من الاحتكارات الامبريالية (الامريكية خصوصا) .

ومن جهة أخرى يسجل توزيع الأفلام في هذه البلدان سيطرة الأفلام التجارية ذات المضامين المزيفة للواقع من الناحية الاجتماعية والثقافية والضعف الشديد لمستوى الجمالي لهذه الأفلام رغم امكانيتها الكبيرة وهو شيء لايمكن فصله عن طبيعة المضامين نفسها ، هذه الأفلام التي تنتجها هوليود ونماذجها في العالم الثالث (الهند ، مصر ، ...) تبسط سيطرتها على أسواق هذه البلدان ، وبالتالي فهي قد عودت الجمهور على نمط معين من الأفلام مما يجعل تكوين أو اعادة تكوين جمهور سينما بديلة مهمة صعبة في وجه مؤسسات القطاع العام في البلدان التي أممت هذا القطاع كالجزائر ، كوبا ، اليمن الديمقراطية وغيرها ، وفي وجه بعض الأعمال التي تقوم بها مؤسسات معينة أو فنانين ملتزمين ، ((ذلك أن الجمهور العريض لازال واقعا تحت الأشكال السهلة والتافهة من الأفلام من طراز هوليود التي تسيطر على الأسواق العالمية ، ان غلبة هذا النوع من السينما الذى الجمهور العريض انما يفسد الذوق الشعبي على حساب السينما الجيدة وبصفة خاصة على حساب السينما الجديدة في العالم

الثالث التي تواجه آثار الحصار في سبيل فرض نفسها بشكل لمجرد أن تبقى على قيد الحياة)) .(1)

اذا كانت هذه هي الظروف التي تحاول السينما الجديدة أو البديلة في العالم الثالث أن تجابهها أو أن تتجاوزها ان أمكن ، فانها تواجه مشكلة أخرى تتعلق بنوعية الفيلم البديل ، وتقصد ايصاله الى الجمهور ((المتعود على النمط الهوليودي)) ، دون التخلي على القيم الجمالية وعن المواضيع التي تعالج واقع الغالبية من الناس وقد توحيهم ان تكوين سينما جديدة واقعية فعلاً ومتقدمة بالأسا ليس عملية سهلة ولا هي عملية قصيرة المدى ، ولا هي تتعلق فقط بالنزوع المخلص لدى هذا الفنان أو ذاك ، ان الوصول الى تكوين سينما جديدة لا يتم من خلال الكتابة النظرية عن المفاهيم الجديدة لهذه السينما هذه الكتابة التي تبدو متقدمة على انتاج الأفلام ، ولا حتى بوضع السيناريوهات الجديدة ، بل ان العامل الحاسم في هذا التكوين هو عملية الانتاج السينمائي نفسها ، تحويل الافكار والسيناريوهات الى أفلام يقبل عليها الجمهور : طالما أن السينما بداية حتمها السعودية ومن بين جميع الفنون تجذب العدد الأكبر من الجمهور فلابد للسينمائيين الجدد أن يأخذوا هذه الخاصة بكل ماتفرضه من مسؤولية فنية وسياسية : التوجه نحو الجمهور والقدرة على بديه)) .(2)

ان عملية جذب الجمهور واعادة تكوينه هي ضمن المشاكل الأساسية التي تعترض الفنانين في بلدان العالم الثالث . حيث ان ممارسة لغة سينمائية معقدة ومرتبة بدرجة تجهل الجمهور التي تعود على نمط معين من الأفلام ، ويتحدث عن هذه السينما (التجريبية) وغالبا مايرتبط هذا الاتجاه من السينما بمؤسسات القطاع العام ، التي تعتبر القاعدة الأساسية

---

(1) - روبير لافون ، جرامون - ترجمة : موسى بدوي - السينما المعاصرة - مطابع الأهرام ، التجارية ، بيروت ، القاهرة : 1977 ص 34 .

(2) - محمود كروب (مرجع سابق) ص 145 .

في مواجهة النمط السابق والمشكل ناتج عن كون أن أغلب فناني السينما تكونوا في مدارس ومعاهد خارج بلدانهم ((وفي تلك المعارض تعرض عليهم أعمال كبار السينمائيين في أوروبا وأكثرهم جرأة وتقدما على أنها أروع الروائع وأكمل النماذج ، وانها في الواقع كذلك في الأغلب ، ويظل يتنامى في ذهن أولئك الشبان وفي أفئدتهم ميل الى تقليد تلك النماذج والى التشبه بمبدعيها)) .(1) مما يؤدي بالفنان الى الابتعاد عن الواقع في نفس الوقت ، ولتفادي هذا . لابد أن يكون الأساس الاول للتعبير الفني الصادق ، عن أي مجتمع هو الانطلاق من خصوصياته ، وان استغلال أي طريقة أو نظرية فنية ظهرت في مجتمع ، طبقا لشروطه الثقافية ـ التاريخية على مجتمع آخر وقلوبه هذا الأخير ليتلائم مع هذه النظرية ، هو اساءة للنظرية وللمجتمع في نفس الوقت ، كما أن هذا لا يخلق أعمال ذوقيمة فنية حقيقية وانما يخلق ((كليشيهات CLICHES)) فنية ويبقى ان افتعال الغموض والتعقيد بدعوى الحداثة يسيئ الى التيار الأصيل لتكوين سينما جديدة . بقدر مايبعد الجمهور عن السينما الجديدة . ان السينما في بلدان العالم الثالث رغم كل هذه الظروف أعطت نماذج يمكن وضعها بين الأعمال العظيمة في تاريخ الفن السينمائي ونماذج ((جولبير روشا G. ROCHA)) ـ السينما الجديدة ، البرازيل بأفلام ((الاله الأسود والشيطان الأبيض)) و: ((الأرض ترتعد)) .... ((يوسف شاهين)) بأفلام الأرض) و: ((العصفور)) ، ((باب الحديد)) ((عودة الابن الضال)) ((اسكندرية ليه ؟)) ((حكاية مصرية)) وسنبسان عثمان ((السينغال)) وهيمبرتو سولاس H. SOLAS / (من كوبا) وغيرها ... كفيلة بتأكيد مكانة سينما العالم الثالث وعلى العموم فان الشيئ الواضح هو أن الأفلام البالغة التنوع التي تقدمها السينما العالمية هذه الأيام لا يمكن أن تفهم فهما صحيحا وكما يجب الا من زاوية ارتباطها بالحياة الحقة ، بالتطور الاجتماعي والصراع بين مختلف القوى الاجتماعية .)) (2)

---

(1) ـ صلاح دهني ـ سينما ـ سينما ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ب م ط . دمشق : 1979 ص: 84 .

(2) ـ الكسندر كاراغانوف (المرجع السابق) ص: 17 .

١ – رابعاً الطبقة العاملة والسينما :

لقد ظهرت السينما – كما مر معنا – في بداية هذا القرن وتزايدت أهميتها كفن جماهيري . كما أنها أصبحت أداة تثقيف جماهرية واسعة ووسيلة اتصال سريعة التأثير ، فمن طريقها تتناقل الشعوب اليوم حضاراتها المختلفة ، كما تفتح آفاقاً واسعة أمام خلق انسانية موحدة الأهداف والمشاعر ، ((ليس من الغريب أن تدور حول السينما نظريات عن الدور الخاص للثقافة ووظيفتها الديمقراطية ، وسبب هذا هو أن الفيلم اليوم جزء هام من البناء العلوي تستخدمه الطبقة الحاكمة بعناية خاصة واهتمام كبير ، فالسينما هي المجال الذي يتعرض لأقصى ضغط كي يمثل تماماً لبرنامج الطبقة الحاكمة))(1)

والطبقة العاملة كطبقة اجتماعية تتميز بتزايد نفوذها وتأثيرها على الحياة الاجتماعية – الثقافية لعصرنا فقد انعكس وجودها الاجتماعي في الانتاج الفني والأدبي ، واذا كنا قد رأينا نماذج من الطبقة العاملة والرواية فالسينما باعتبارها فناً لم تخلو من هذا التأثير وهكذا نشاهد منذ الصور الأولى للسينما شخصيات عمالية ، ورغم سذاجة هذه النماذج المصورة وهذا في الواقع مرتبط بحداثة الفن السينمائي نفسه الا أنها تؤكد حقيقة دور الطبقة العاملة في المجتمعات المعاصرة وظهور الأهمية المتزايدة للسينما في الصراع الاجتماعي – السياسي وخاصة في الصراع الايديولوجي جعلا موضوع الطبقة العاملة والسينما ضرورياً ، فجميع الحركات الاجتماعية والسياسية لم تخطئ في أهمية السينما (الشيوعية ، الفاشية ، النازية ، وحتى حركات التحرر الوطني ...) غير أنه على مستوى الأنظمة الاجتماعية لم تنل السينما في البلدان الرأسمالية في البداية أهمية كبيرة ، في حين أعتبرت في البلدان الاشتراكية ((الاتحاد السوفياتي أهمية كبيرة أن العلاقة سينما – طبقة عاملة تظهر وكأنها تتضمن كل العلاقات الأخرى (الاجتماعية – الفنية)) ولم يكون ثمة تمثيل للعالم العمالي على الشاشة بدون تمثل ملازم بالعمل أو في حالة عدم العمل

---

(1) – جون هوارد لونس (المرجع السابق) ص 25 .

يكـــون مـــتلازمـــا بالبطالـــة أو الاضطرابـــات ،فالفيلـــم الذى ينحو منحى تصوير وضعية العامـــل لابد من أن يجعـــل العمل جوهره ،ومن هنا تتـــألف كل عناصر الفيلم ،فليس العامل عـــلـــى الشاشـــة مـــن يحـــدده لبـــاس ولغـــة وسلـــوك خاصـــة اذا كانـــت هذه العناصـــر مركبة في اطـــار متنافـــر وغير متجانـــس ،((ان العامل هو الانســـان في العمل الموجـــود داخـــل نظـــام معيـــن للانتـــاج يحـــدد وضعـــه في المجتمع وبالتـــالي علاقته مـــع الأفـــراد الآخريـــن لهذا المجتمـــع وكـــل عمـــل سينمـــائـــي لايأخـــذ بعين الاعتبـــار هذه الحالة يسقط ضمنيـــا في مفاهيم ايديولوجية وسياسيـــة لفـــن حكـــائـــي كـــلاسيكي)) (1) ان الوضع الاجتماعي الذى يعيش فيه العمال وبالتالي علاقاتهـــم الاجتماعيـــة التي ترتكـــز أســـاســـا على العلاقـــات الموضوعيـــة ، الموقـــف من وسائل الانتـــاج ،وهي التي تحـــدد طبيعـــة سلوكهـــم وموافقتهـــم في مجتمـــع يتميز بسيـــادة الملكيـــة الخاصـــة لوسائـــل الانتـــاج ،فـــان العلاقـــات التناقضيـــة التـــي تنتج عـــن طبيعـــة هـــذه الملكيـــة هي التـــي تخلـــق تلك الحركـــة التي تـــحـــدد انتمـــاء العمال الطبقي وتدفعهـــم الى أقصـــى الادراك والوعـــي ،وعليه فـــان الفيلم السينمائـــي الـــذى يعالـــج قضيـــة عماليـــة ولايتمحـــور لهـــذا الأساس مـــع حريـــة كـــل فنـــان طبعـــا في اختيـــار الرموز والاسلـــوب المناســـب لعمله يبقى عملا معلقـــا في فـــراغ أو بـــدون جـــذور

ولـــذلك فغالبـــا ماتـــأتـــي الأعمـــال العماليـــة من هـــذا الموقـــف على شكل استعراض سطحـــي للموقـــف فهي اما تاريـــخ أن تقـــع في شعـــارات رنانة تـــردد طـــوال الفيلـــم أو اسقـــاط أجـــواء غريبـــة عن الواقـــع العمالـــي وفي كلتـــا الحالتيـــن لانشاهـــد فنـــا بقدر مانشاهـــد (تشبيـــه بالفـــن) حيـــث تتحـــول الشخصيـــة العماليـــة من انســـان ذو طبيعـــة انسانيـــة عاديـــة تـــتـــأثر بالظـــروف الاجتماعيـــة التي تعيش وسطهـــا (تعمل ،تمرح ،تحـــب ،تغضـــب تـــكره ،يختلـــف ....) الى انســـان تتميـــز سلوكاتـــه بتصرفـــات محـــددة وكـــأن قـــوى خفية تدفعه الى هـــذه السلوكـــات ،دون أى تبريـــر معقـــول من الناحية الاجتماعية والنفسيـــة ،وبهـــذه الصفة تتميـــز الأعمـــال التي تـــأتـــي نتيجـــة لطلب ((محـــدد)) لجهـــة مـــا .

---

(1) ـ جريـــدة الجمهـــورية الصادرة بوهـــران / 23/ سبتمبـــر 1980 والمقال مترجم عن مجلة (سينمـــا 80) الفرنسيـــة المختصـــة بشـــؤ ون السينمـــا .

العمال في السينما العربية

اذا كانت السينما العربية قد تناولت بشكل أو بآخر موضوعات تتعلق بالبشوات أو الاقطاعيين وطموحات الطبقة الوسطى فان الطبقة العاملة رغم الأهمية الاجتماعية والسياسية التي تلعبها في المجتمع بقيت بمنأى على اهتمام السينما العربية وبشكل متعمد و((من الواضح أن العمال لم ينالوا نصيبهم من الاهتمام في السينما العربية فالأفلام التي تتناول قضاياهم محدودة تكاد تعد على أصابع اليد وتقف عند همومهم وكفاحهم على استحياء ولا تمس قضاياهم الا من بعيد وأسباب ذلك متعددة ومتداخلة فان طرح موضوع حساس مثل هذا بأمانة وصدق وعمق يتطلب جرأة كبيرة وفكرا واضحا عميقا)) (1).

ومع هذا يمكن تحديد ثلاث أسباب رئيسية لهذا الغياب الواضح.

1- طبيعة الانظمة الاجتماعية العربية : وهي أنظمة سياسية اجتماعية لا ترتكز في سلطتها على الطبقة العاملة ان لم تكن في أغلب الأحيان معادية لمطامح هذه الأخيرة . فمن المعروف أن أغلبية الأنظمة العربية مكونة من بورجوازية و ((اقطاعية)) وبورجوازية صغيرة وهذه الطبقات لا تلتقي في نظرتها الى المجتمع ومن ثم دور الفن في المجتمع بنظرة الطبقة العاملة وبذلك فوجودها في السلطة ((كطبقة حاكمة)) تمنع أو تقيد من كل انتاج فني مضاد لمصالحها ، وخصوصا الانتاج السينمائي نظرا لدوره الجماهيري .

2- نشاط الطبقة العاملة : ان طبيعة الانظمة تحدد في الأغلب طبيعة النشاط الاجتماعي والسياسي والايديولوجي ، داخل المجتمع ومن هنا فان الاضطهاد والقمع

(1) - رضا الطيار - (المدينة في السينما العربية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 - بيروت : 1981 ، ص 48

المسلط على الطبقة العاملة ومطالبها السياسية والاجتماعية والظروف الخصوصية لتكوين هذه الطبقة والأصل الريفي لهذه الطبقة وحداثة النشأة ...) كل هذا يمنعها من ممارسة تأثيرها الآن على المجتمع مما يولد انعكاس فني سينمائي لهذه التأثيرات .

3 ـ الأصل الاجتماعي للسينمائيين : فأغلب السينمائيين العرب ينتمون الى عائلات البورجوازية الصغيرة ويتكونون في ظروف لاتسمح لهم بالفهم السليم للتناقضات الاجتماعية وأسبابها داخل مجتمعاتهم ، فرغم التوجيهات الانسانية لبعض فناني السينما الا أنها غالبا ماتبقى مشوشة الرؤية خصوصا في أفلام تتعلق بالطبقة العاملة ، كما أن ظروف انتاج الأفلام (الجانب المادي) يلعب دورا مهما لما يسمى بتشويهه .

ومع هذا فقد أنتجت بعض الأعمال المعتبرة حول الطبقة العاملة في السينما العربية ، وفي الواقع تم انتاج هذه الأعمال في ظروف خصوصية فهي اما أن تصاحب نظام سياسي ذا توجهات وطنية وتقدمية على المستوى الاجتماعي في بعض الأحيان كمصر في عهد (عبد الناصر) واما يقوم المخرج نفسه بالعمل على وعي وادراك مفصلا مايترتب عن انتاج الفيلم سواء على المستوى المالي أو الايديولوجي ، ((يوسف شاهين)) / بـاب الحديد / و ((سهيل بن بركة)) في فيلم / الفيد ويد / مثلا .

- نماذج لأفلام عميلة:

- فيلم الاضطراب ((LA GREVE)) للروسي ايزينشتاين .

فيلم صامت أنتج سنة : 1925 في الاتحاد السوفياتي . يتعرض الفيلم للوضعية الاجتماعية والسياسية للعمال في روسيا قبل ثورة أكتوبر : 1917،

وهو ينطلق من الأساس، أي من العمل حيث نشاهد في البداية العمال وهم يقومون بعملهم داخل المصنع وطريقة (ايزينشتاين) التوليفية تبدأ في التعرف على الواقع الاجتماعي للعمال وظروف عملهم وعلاقاتهم الاجتماعية ومن ثم بنائهم الاجتماعي والسياسي .

ان العمال يشقون ويتعبون . أما البورجوازية فهي تتمتع بالحياة ولكن مسؤول العمال يلاحظ حركة خفية بين العمال تثير الشك فيعلم بها الادارة .

والادارة بدورها تعلم الأمن فيدخل الجواسيس الى المصنع والى الحي العمالي الا أن لجنة الحزب الاشتراكي الديمقراطي الروسي تبعث بنداء (منشور سري يلصق داخل المصنع من طرف بعض العمال) يطالب فيه العمال بالنضال ضد البورجوازية ويقود انتحار أحد العمال الى انفجار الموقف حيث يحدث الاضطراب في الوسط العمالي فيغادرون المصنع وتتوقف المكنات عن العمل ويتخذ العمال موقفا بعقد جمعية عامة بضواحي الحي العمالي فتأتي الشرطة في محاولة لتفريق العمال .

ونظرا لرفض مطالب العمال من طرف رب العمل فان اللجنة تقرر أن تتابع الاضطراب وهنا نشاهد الحياة الجماعية بين العمال وعائلاتهم حيث يقسم الطعام بين العائلات بانتظام وحسب كل عائلة) .

وتلجأ البورجوازية الى خلق مشادات مفتعلة (عملية حرق المخزن) حتى تثير الشكوك حول العمال ومن ثم تمهد الطريق الى القمع المسلح .

وفي البدء يتدخل رجال المطافئ لصرف العمال بخراطيم المياه قصد تشتيتهم وبعد أن تم القبض على مسؤولي العمال (الطليعة).

الا أن الاضطراب لايتوقف ، بل يتدعم بخروج العمال الى الشارع وهنا تبدأ مجزرة شنيعة ، عشرات من البروليتاريين يتساقطون في الميدان ، ترافقهم صور لعملية ذبح الثيران ، بتوليف ((ايزنشتاين)) عميق الدلالة ، والملاحظ أن هذه الصور كانت قد منعت أو حذفت من العروض الأولى للفيلم في البلدان الرأسمالية ((ان اضراب ايزنشتاين) هو ملخص للاضرابات الكبرى التي تبين حركة البروليتاريا في روسيا قبل : 1917، وهذا الاضراب عبارة عن شكل يوضح المجتمع الصناعي في احد مراحل تطوره : مطالب ، أزمة اضراب ، قمع ، كل هذه العناصر تشكل انموذجا هذا الشكل الذي يطرح أيضا مشاكل الوظيفة الاجتماعية للعضوية ولضرورة التنظيم وكذلك قضية اللاعقلانية في العملية الثورية)) .(1)

ان الفيلم هنا يتبع المسار الماركسي - اللينيني للحركة العمالية في العلاقة بين الحركة العمالية والمنظمة وبينهما (الحركة العمالية)) وبين البورجوازية كما أنه يكشف ويصور بوضوح شديد ، الطبيعة القمعية لهذه الاخيرة .

1-MARC FERRO -CINEMA et HISTOIR - EDITOINE - DENOIL GAUTHIER-PARIS 1977P134

فيلم ((مطامع الفجر)) : للمخرج الفرنسي : لويس داكسان : /

تم انتاجه سنة 1949 .

أعلى فيه المخرج للعامل مكانته الخاصة . خاصة وانه لم يفصله عن الحياة اليومية ، أن يتناول العامل ككل جوانبه (من متاعب العمل في المنجم ومختلف الوظائف الى غير ذلك ...) دون أن يهمل علاقته بالنشاطات الانسانية الأخرى بما في ذلك العلاقات العاطفية والجنسية بين الأفراد ، ووضعية النساء الخاصة داخل التنظيم الاجتماعي المحدد بالعمل في المجتمع الرأسمالي ، ((كما أوضح كيف أن تقسيم العمل يترتب عنه تفاوت الطبقات وصراعها الموضوعي بمنشأى من التطلعات الانسانية للمهندس من أجل خلق اتصال مع العمال ، وهذا التفاوت الطبقي يكون دائما لأن تكتسب كل شخصية درجة من الوعي حتى ولو كانت محدودة فالعامل لاتتصور عليه الا من خلال اقترانه بمن ليس عاملا كالمهندس))(1)

وهذه العلاقات التناقضية التي يخلقها التفاوت الطبقي تبقى قائمة دون أن يحاول المخرج حلها رافضا التشاؤم والتفاؤل الوهمي في آن واحد وهكذا ينجح المخرج في أن يجعل قصة فيلمه تتداخل مع اشكاليات التاريخ العام ليصبح موجها موجهونا بمخرجه والمخرج بنى قصة فيلمه على مجموعة علاقات تناقضية مثلا العلاقة بين (ماري) و: (جورج) المتزوجين لاتخلو من تناقض خصوصا حول العمل خارج البيت ، الى جانب العلاقة بين : (برايسز) العامل البولوني المهاجر الذي يقرر هجرها بعد أن يسمع بأن العمال استولوا على الحكم في بلاده . والعلاقات التناقضية تهدف لكي يكون الفيلم ديناميكيا ، مما جعل الوضعية العمالية هنا مضبوطة لاكموقف أبدي ولكن كموقف تاريخي ظرفي وانتقالي .

---

(1) جريدة الجمهورية (نفس العدد) .

لفيلم ((ملح الأرض)) : للمخرج الامريكي بيبرمان .

أنتج بالولايات المتحدة عام : 1953، في ظروف اشتداد الحملة ((المكارثية))[1] من طرف سينمائيين من هوليود مسجلين في القائمة السوداء .

وتدور أحداث الفيلم في : ((المكسيك الجديدة)) وفي منجم للزنك (رامون الذي يشارك في اضراب ، يوقف من طرف مسؤول الأمن : / غير أن زوجته تواصل النضال لتحقيق مطالب العمال في النهاية ، أن هذا الفيلم البروليتاري الذي يعتبر احد اهم الافلام الح مالية في تاريخ السينما ـ لا يسقط في التخطيطية وفي تبسيط المشاكل .

الفيلم يحمل معاني عديدة وقطيعا مختلفة ومهمة في نفس الوقت ، ومن هذه المعاني والقضايا ، تلك التي تعطيها لنا مشاهد متنوعة منها : نساء العمال تفتر بلجنة تشرف على اضرابهن ، بعد توقيف الرجال ومشاركتهن القوية في الحركة ، المضربات وهن يقمن بدوران حول الطريق الرئيسي حاملات لافتات توضح مطالبهن ، توقيف المضربات غير أن المظاهرة والاحتجاج يمتد الى السجن ، الخلاف بين (رامون) وزوجته ـ ابعاد المضربين خارج الحي ، بعيدا عن المقاومة العمالية العلاقة بين العمال الامريكيين والمكسيكيين المهاجرين عولجت بطريقة سليمة ، الشروط التي يتواجد فيها النساء ضمن نظام اجتماعي يسيطر فيه الرجال ، (فرامون) رغم أنه مناضل نقابي يعتبر أن النساء وجدن ليلزمن البيوت من أجل أعمال منزلية ، الطبخ ، تربية الأطفال ، فهن مختصات بهذه الأعمال ، اما أثناء الكفاح الاجتماعي (2) فلابد أن يبقين في المنزل .

1- نسبة الى السيناتور الامريكي (جوزيف ماكارثي) الذى ترأس لجنة التحقيقات في النشطات المعادية لأمريكا في عهد حكم الرئيس : ايزنهاور ، وشملت كثيرا من الكتاب والفنانين وبالأخص السينمائيين ومنهم : (شارلي شابلن) لاعتقادها اللجنة) أن لهم علاقة بالشيوعية أو الاشتراكية .

2-G. SADOUL -DICTIONNAIRE DES FILMS - SOUIL -PARIS -1978 P 225

- فيلم ((باب الحديد)): ليوسف شاهين : انتج بمصر 1957 عندما انتهى

يوسف شاهين من تقديم هذا الفيلم ، كان يحلم تماما أنه يحقق عملا سينمائيا عليه كل مستقبل مسيرته السينمائية ، ومن شدة اهتمامه بهذا الفيلم الى درجة أنه قام بأحد الأدوار الرئيسية فيه دور ((قناوي)) بائع الصحف .

تدور أحداث الفيلم في محطة القطار بالقاهرة ، المحطة بنفس الاسم والتي اختارها يوسف شاهين كعالم صغير ، يعكس صورة عالم أكبر ، وأحداث الفيلم خلال يوم واحد فقط ، وتتلمس فيه مجموعة من الشخصيات ، في مقدمتها (قناوي) بائع الصحف الفقير والمشوه والمستلب جنسيا و((هنومة)) بائعة المشروبات التي تحمل نفسها وتتمنى لو تصبح زوجة لواحد من عمالي المحطة والحمال الشاب المخطوب بـ ((هنومة)) والذي بسبب تكوينه النقابي لا يكف عن حماية رفاقه الحمالين من سارقة زعيم الحمالين المستغل ، وفي الوقت الذي ينجح فيه الحمال الشاب (فريد شوقي) في اقناع رفاقه بتكوين النقابة يكون (قناوي) قد وصل الى ذروة مأساته برفض ((هنومة)) الزواج منه فيحاول قتلها ، غير أن أهمية الفيلم لا تكمن في حكايته بقدر ما تكمن في مجموع عناصره ، فـ أجواء شعبية لم تكن السينما المصرية قد تطرقت اليها من قبل صراع له شكل طبقي ويدور حول مسألة التنظيم النقابي))،(1)

هذا الصراع الذي يعود اليه يوسف شاهين ، ولكن في صفة الصورة على أساس الصراع الطبقي في فيلمين على الأقل هما : ((الأرض)) و : ((عودة الابن الضال)) .

(1) - ابراهيم العريس - رحلة في السينما العربية - دار الفارابي ط2 بيروت 1979 ص:76 .

الفصـــــــــــل الرابـــــــــــــــع

==================================

الجـــزائـــــــــر : السنمــــــــا والمجتمـــــــــع

==

السينمـــا الكولونياليـــة :

عند بداية السينما في نهاية القرن التاسع عشر (1895) وبداية القرن العشرين، كان المجتمع الجزائري يعيش حقبة تاريخية حرجة للغاية فبعد أن فكك الاستعمار بنيته التقليدية - القبل استعمارية - بدت عاجزا عن المقاومة الفعالة لهيمنة الدولة الاستعمارية. وتطورت علاقات الانتاج الرأسمالية التي حطمت أو أخضعت أشكال التنظيم السابق. ففي هذه المرحلة أصبح "المجتمع الجزائري مجتمعا يجب أن يعمل فيه بعمق تطور الاستعمار، مجتمع يحكمه قانون الشبهية الأهلية. مجتمع مفتقر تكونه مدن - تكتسبات تراقب أريافا هيمنة تقليدية الطبقات والأسر البطريركية تحول الفلاحين الى ((مساكين)) تائهين على الطرقات، مجتمع منزوع الثقافة بفعل هدم واخضاع الأجهزة الثقافية لما قبل الاستعمار"(1).

فبعد المقاومة العنيفة التي خاضها السكان الجزائريون لفترات طويلة وتحت قيادات مختلفة بدءا من الأمير عبد القادر الى غاية انتفاضة الفلاحين سنة 1871 م التي يدخل بعدها المجتمع الجزائري في حالة هدوء وسكون نوعا ما، ليجدد مقاومته للاستعمار مع بداية العشرينات من هذا القرن، هذا التجديد الذي يأخذ أشكالا مختلفة عن المقاومة السابقة برغم أنها تعتبر استمرارية لها. انها أشكالا أخذ منتدا من الاستعمار نفسه (أحزاب سياسية، نقابات ... جمعيات، صحافة).

---

(1) أنظر عبد القادر جغلول: تجربة ... الاستعمار والصراعات الثقافية من الجزائر ط1 دار الحداثة - بيروت - لبنان - 1984 ص61

اذن قد دخول السينما الى الجزائر ترافق مع تكون التشكيلة الاجتماعية الكولونيالية ، التي يمكن القول أنها تتكون من تمفصل بنيتين: بنية المجتمع الكولونيالي وبنية المجتمع الأصلي لتشكل وحدة متناقضة اقتصاديا اجتماعيا وثقافيا . فمن الناحية الاقتصادية عمل تقدم أسلوب الانتاج الرأسمالي على تحطيم وازاحة أساليب الانتاج ما قبل رأسمالية رغم أنه يبقى عاجزا ومتعثرا عند درجة معينة من تقدمه فلا يستطيع أن يعمم أنتهما وهيمنتها على كامل المجتمع الجزائري . ان تفكيك القبائل وانتزاع ملكية الأراضي من الفلاحين الذين يتحولون الى قوة عمل في سوق عاجزة عن استخدامها يشكل من الجانب الاجتماعي الناحية الأكثر أهمية فقد بدأت نتيجة العوامل السابقة تظهر عدة فئات وشرائح اجتماعية مختلفة متنوعة ، الملاكين الكبار ، البرجوازية التجارية والصناعية ، فلاحين صغار ، خماسين ، عمال زراعيين ، فلاحين مهمشين ، الى جانب فئة العمال المأجورين والبروليتاريا الرثة . ويتضح هذا التنوع في البنية الاجتماعية اذا أضفنا اليها اللوحة الثقافية التي تميزت بالجهل الذي قام به الاستعمار الفرنسي بتجهيل الشعب الجزائري وهدم البنية الثقافية للمجتمع الجزائري ومنعه من تعلم وتعليم اللغة العربية وتحويل المدارس الفرنسية وتشجيع النشاطات الطرقية والدعوات والتصورات والممارسات ذات الطابع السكوني والاستسلامي التي تدعو الجزائريين الى الصبر لقضاء الله وقدره هذا كله يشكل البناء العام للمجتمع الأصلي الذي ظلت الأغلبية

اذن قد تحول المجتمع الجزائري ترافق مع تكون التشكيلة الاجتماعية الكولونيالية ، التي يمكن القول أنها تتكون من تمفصل بنيتين ، بنية المجتمع الكولونيالي وبنية المجتمع الأصلي لتشكل وحدة متناقضة اقتصاديا اجتماعيا وثقافيا . فمن الناحية الاقتصادية عمل تقدم أسلوب الانتاج الرأسمالي على تحطيم وازاحة أساليب الانتاج القبل رأسمالية رغم أنه يبقى عاجزا ومتحجرا عند درجة معينة من تقدمه فلا يستطيع أن يعمم أفقيا وعموديا على كامل المجتمع الجزائري .

ان تفكيك القبائل وانتزاع ملكية الأراضي من الفلاحين ، الذين يتحولون الى قوة عمل في سوق مأجورة عن استخدامها يشكل من الجوانب الاجتماعي الناجمة الأكثر أهمية . فقد بدأت نتيجة العوامل السابقة تظهر عدة فئات وشرائح اجتماعية مختلفة متنوعة ، الملاكين الكبار ، البرجوازية التجارية والصناعية ، فلاحين صغار ، خماسين ، عمال زراعيين ، فلاحين مهمشين ، الذي بجانب فئة العمال المأجورين والبروليتاريا الرثة [illegible] هذا التنوع في اللوحة الاجتماعية اذا أضفنا اليها اللوحة الثقافية التي تميزت بالعمل الذي قام به الاستعمار الفرنسي بتجهيل الشعب الجزائري وهدم البنية الثقافية للمجتمع الجزائري ومنعه من تعلم وتعليم اللغة العربية وتحويل المدارس الفرنسية وتشجيع النشاطات الدينية المتمثلة بالدعوات والتصورات والممارسات ذات الطابع السكوني والاستسلامي التي تدعو الجزائريين التسليم لقضاء الله وقدره هذا كله يشكل البناء العام للمجتمع الأصلي الذي ظلت الأغلبية

الساحقة منه تحت تصرف الأرياف التي عانت الاستغلال ..

في حين أن المدن تمركز بها المعمرون الذين استولوا على الأراضي الصالحة للزراعة مكونين طبقة الملاكين الكبار الرأسماليين الى جانب البرجوازية الصناعية والمالية والفئات المتوسطة وجهاز الدولة الاستعمارية ولذلك شهدت المدن توسعا ونمطا للحياة على الطريقة الأوروبية وعلى هذا الأساس . فان النظام الكولونيالي يتكون من ترتيب متفاضل لنمطي إنتاج يختلفان من حيث المستوى التاريخي وفيه تكون البنية المضيفة هي بنية نمط الانتاج المسيطر . ولكن لا يبرز الانتماء النسق الفردي للنسق الاجتماعي في البنية المسيطرة فقط بفضل احتكار الملكية الفردية لوسائل الانتاج بل أيضا وخاصة بفضل المعمار الثنائي فالتناقض الذي يعبر عن النظام الكولونيالي هو ذلك الذي يضع المعمر الأوروبي في مواجهة الأصلي وهو لا يتخذ شكلا اقتصاديا بل ثقافيا أو أثنيا بالأحرى ولكن ذلك لا ينفي حقيقة أن المصالح الاقتصادية هي التي تسبب هذه التناقضات لأن هذه المصالح هي التي سببت الاستعمار[1]

والسينما باعتبارها فنا مدنيا (من المدينة) تركزت في المدن التي كانت أساسا مدنا للاوربيين

واذا رجعنا الى الأعمال التي تناولت السينما الكولونيالية في الجزائر

---

1 ـ عدي الهواري ـ مرجع سابق ـ ص 74

نلاحظ بأن العاملين من السلطة الاستعمارية في هذا الميدان لم يفكروا في اقامة صناعة سينماتوغرافية (مصانع لانتاج آلات التصوير ، الفيلم الخام مخابر التحميض ....) أو مايسمى أحيانا البنية التحتية لصناعة واتقان الفن السينمائي وهي البنية التي مازالت الى الآن تعاني منها السينما الجزائرية . ان كل ما قاموا به السينما الكولونيالية أنها بنت عدة قاعات بالمدن وخاصة الساحلية حيث يتمركز الأوروبيون لتلبية رغباتهم فالسينما أيضا محكومة بالعلاقة (مستعمِر / مستعمَر) عملية توزيع القاعات وكذلك الأفلام التي أنتجت أو صورت في الجزائر وحول الجزائريين تؤكد ذلك تجسد انتاج صورة مزيفة عن مجتمع بقي الاستعمار مصرا على تبديل خصائصه وثقافته . فالنظرة التي كانت حول الجزائريين باعتبارهم مخلوقين من الدرجة الثانية مهمتهم العمل المسخر من أجل أن يتمتع الجنس الأول بكامل شروط الحياة الحضرية . في حين يعيش الجزائريون في ظروف اقتصادية وثقافية بائسة .

١

- بنيــــة السينمـــا الكولونياليــــــة :

ألتفتـــت الشركـــات السينمائيـــة العالميـــة وخاصة (الفرنسيـــة (أ. وسينما - باتي غـــومـــر ... الى الجزائـــر وشمـــال افريقيـــا كمجـــال ((طبيعـــي، اقتصـــادي)) يمكنهـــا مـــن تحقيـــق أربـــاح، ورغـــم ذلك فلـــم تقـــم بخلـــق بنيـــة تحتيـــة سينمائية كما سبق القول (مثـــل مخابـــر التحميض، استديوهات التصوير، طاولات التركيب، صناعة الأفلام الخام وكاميرات التصويـــر والعـــرض أي كل ما يتعلق بصناعة السينما. فقـــد أهملـــت كاملي أقســـام الاقتصـــاد السينمـــائـــي باستثنـــاء قســـم وحيـــد هـــو قاعات العـــرض أين يتـــم تجميـــع الأمـــوال.

ان السينمـــا الكولونياليـــة لا يمكنها أن تشـــذ أو تتهـــرب من قوانيـــن اشتغـــال الرأسمـــاليـــة. ففـــي علاقـــة المركـــز / الأطـــراف أو العـــلاقـــة بالمتروبـــول تتدخـــل في كامـــل محتويـــات ونشاطـــات البنيـــة الكولـــونياليـــة لتعيـــد انتـــاج العلاقـــة ذاتهـــا لتنتـــج فـــي محتوياتهـــا كـــل أشكـــال النظـــرة المسبقـــة والأبويـــة فـــي مجـــال الانتـــاج السينمـــائي. كمـــا سنرى فـــي فقرة قادمة وهكـــذا فقـــد تحولـــت الجزائـــر الـــى ســـوق طبيعـــي (الشمس، البحـــر، الصحراء، الجبال النخـــلات، الواحـــات، الجمـــال، الحريـــم ...) هذه الأماكن التي أغـــرت الشركـــات السينمائيـــة العالميـــة. فقامـــت بنسخهـــا ((تصويرهـــا)) وتقديمهـــا الـــى المشاهـــد الأوروبـــي والـــى ســـوق محلـــي حيث تـــم انشاء العديـــد مـــن القـــاعـــات التي تمركـــزت فـــي المدن الرئيسيـــة وضواحيها أيـــن تعـــرض أفـــلام الشركـــات السينمائيـــة العالميـــة.

فقانون البحث عن أسواق لاستهلاك السلع المنتجة في المركز يفعل فعله في الميدان السينمائي أيضا، ذلك هو منطق تجدد الرأسمالية، ذلك هو المنطق الذي تعمق بشكل تدريجي كمية ونوعية. الاستعمار الذي عرفته الجزائر ولذلك فإن الاستعمار السينمائي فيها كان متسعا أكثر من بقية دول المغرب العربي، إذ كان لديها 300 مركز الأفلام 16 ملم و307 دار عرض لأفلام 35 ملم عام 1956 مقابل 230 عام 1949 وحوالي 400 عشية الاستقلال مقابل 220 في مصر، وكان أغلب المترددين على تلك القاعات من الفرنسيين (1).

ان هذا التوسع في عدد القاعات الذي رأينا أنه يتجاوز حتى مصر التي تملك سينما حقيقية منبع عند سكان نصف السكان الجزائريين تقريبا يمكن تبريره من نسبة الأوربيين التي تحققها الشركات الاحتكارية التي وجدت في تركيز الأوربيين بالمدن الجزائرية ضالتها، فحتى زمن حرب التحرير وعلى الرغم من امتناع الجزائريين عن الدخول للقاعات ظل التردد مرتفعا 22 مليون تذكرة أي بواقع ثلاثة تذاكر للفرد الواحد (2).

وعلى أية حال فان التشويه في تركيبتي البنية الكولونيالية اللتان ذكرتا سابقا (المجتمع الأهلي ومجتمع المعمرين) تمتد أيضا الى الميدان السينمائي فلم يكن في الجزائر عام 1956 غير قاعتين فقط للأفلام العربية، أما في المدن الصغيرة فقد كانت الأفلام المصرية تحظى...

---

1 - جورج سادول - مرجع سابق - ص 552

2 - نفس المرجع - نفس الصفحة

يعرضهن أو ثلاثة خلال أيام العمل (الاثنين والثلاثاء) وتجد تفضيلا كبيرا من طرف الجزائريين الذين نجد الأغلبية منهم لاتعرف السينما ، و...

وعلى العموم فان التوسع في بناء القاعات السينمائية الذى عرفته الجزائر بالمقارنة مع بقية البلدان العربية والافريقية ، يجد تبريره حسب رأينا في النمط الاستعمارى ((الاستيطاني)) الذى يؤكد في كل مرة على اعتبار الجزائر فرنسية ذلك النمط الذى دفع الى تطبيق مدني تلبي رغبة الأوربيين ليس فقط من الناحية المعمارية ولكن أيضا الترفيهية . وتوزيع قاعات العرض عام 1961 كان كالتالي : ...

الجزائر 44 وهران 34 قسنطينة 09

الضاحية 69 ... الضاحية 77 ... الضاحية 50 [1]

وللتأكيد على أن السينما الكولونيالية تلبي رغبة الأوربيين أساسا فان توزيع القاعات على التراب الوطني يتركز بالوسط والغرب وفي المناطق التي قام بها المعمرين . أكثر من غيرها . نظرا لسهول متيجة والخزنة الجزائرى الغنية . وبعد ذلك منطقة الشرق أما الجنوب فهو مهمل تماما

1- جورج سادول - السينما في الدول العربية - مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون - بيروت - لبنان - 1966 - ص146

تصور جديد للسينما بعد الحرب العالمية الثانية :

منذ بدء العشرينات من هذا القرن بدأ المجتمع الجزائري في مقاومة الاستعمار الفرنسي، بعد أن تميزت الفترة الممتدة من 1880 الى 1910 بهدوء نسبي ناتج .. كما سبق القول عن عملية التفكك وإعادة التكوين التي تعرض لهما.

فمنذ هذه الفترة أخذت أشكال المقاومة الجديدة تبرز وتتوسع وتتعمق في نشاطاتها ومجالاتها، سياسية واجتماعية وثقافية. وأنها ترافقت مع الذكرى المئوية لاحتلال الجزائر التي أراد الاستعمار أن يحتفل بها بشكل يؤكد فكرته المريضة ((الجزائر فرنسية)) فكرس كل ما يملك من أجهزة بما في ذلك السينما حيث تم إخراج جملة من الأفلام. ومنذ ذلك الحين بدأت الحركة الوطنية في التشكل لمواجهة الاستعمار بطرق جديدة ترتكز على أدوات ووسائل وطرق وأساليب في التنظيم والمقاومة ظهرت مع الاستعمار نفسه ...

وهكذا فقد شهدت الفترة الممتدة بين الحربين العالميتين نشاطاً سياسياً واجتماعياً غنياً. فقد ظهرت الأحزاب السياسية والمنظمات الثقافية التي لها دلالات سياسية والنقابات العمالية والصحف والجرائد. وغير ذلك فقد تكون في هذه الفترة نجم شمال افريقيا الذي تحول الى حزب الشعب لاحقاً وجمعية العلماء المسلمين والحزب الشيوعي الجزائري. فنشاط المجتمع الجزائري في هذه الفترة أظهر للاستعمار أن فكرته المريضة ستؤدي به الى الانهيار. ومهما حاول الدعاية لها باستعمال السينما هذه المرة لتوسيعها وتشريعها بعد أن بينت التجارب على المستوى العالمي فعالية هذه الوسيلة

حيث أستعملت من طرف حركات سياسية واجتماعية مختلفة لدعم مبادئها والترويج لها لأنها - الفكرة المريضة - معادية لمصالح الشعب الجزائري وضد قوانين التاريخ العالمي، وقد تأكد هذا بصعود حركات التحرير الوطنية التي عرفتها الدول المستعمرة سابقا.

ان نشاط الحركة الوطنية بمجموع اتجاهاتها السياسية وفئاتها الاجتماعية يمكن القول أنه بدأ يعطي نتائج الجليلة مع حركة الاضرابات وأشكال المقاومة المختلفة والذى وصل الى ذروته في المظاهرات الكبيرة التي حدثت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية" والتي أراد الشعب الجزائرى التعبير من خلالها عن حقه في وطن حر ومستقل بعد أن دفع مع بقية شعوب العالم ضريبة الشهداء من أجل دحر النازية. تلك المظاهرات حولتها فرنسا الاستعمارية الى مجزرة 8 ماى الكبرى التي ذهب ضحيتها 45 ألف شهيد.

وهكذا فمن مجموع هذه العوامل الداخلية المتفاعلة مع عوامل خارجية بدأ النهوض الوطني للشعب الجزائرى وفعالية رفض الاستعمار الذى حاول بكل وسائله ومؤسساته القمعية والايديولوجية قمع هذا النهوض بما في ذلك استعمال السينما الذى يأخذ شكلا ووزنا جديدا بعد الحرب العالمية الثانية.

فقد تم انشاء مصلحة السينما في 22 مارس 1947 [1*]. التي تعمل تحت اشراف وتوجيه الحاكم العام، كما تم في جويلية 1947 انشاء

1- Voir lotfi maherzi - lecinemaalgerienne - SNED -alger 198° - p 41

مصلحة النشر السينما توغرافي S.D.C التي كانت مهمتها انتاج وعرض أفلام دعائية باللغتين (العربية والفرنسية) وقد استعملت حافلات للعرض (Ciné-bus) من أجل لمس والوصول الى أكبر عدد ممكن من سكان الأرياف . أين تنعدم الكهرباء ، وخلال عام 1948 وحده قامت هذه المصلحة بتنظيم حوالي 250 عرض شملت 000 ، 465 ألف مشاهد[1] . وقد أنتجت عددا كبيرا من الأفلام القصيرة تتوزع على المحاور التالية

1 – أفلام تتعلق بالأدب والعادات الجزائرية

2 – أفلام ثقافية

3 – أفلام وثائقية

4 – أفلام حول التربية الصحية

5 – أفلام عن الزراعة

6 – أفلام عن الدعاية السياحية

ومن بين هذه الأفلام نذكر :

قيصرية 1949 – الاسلام – 1949 – العيد غير المنتظر 1959

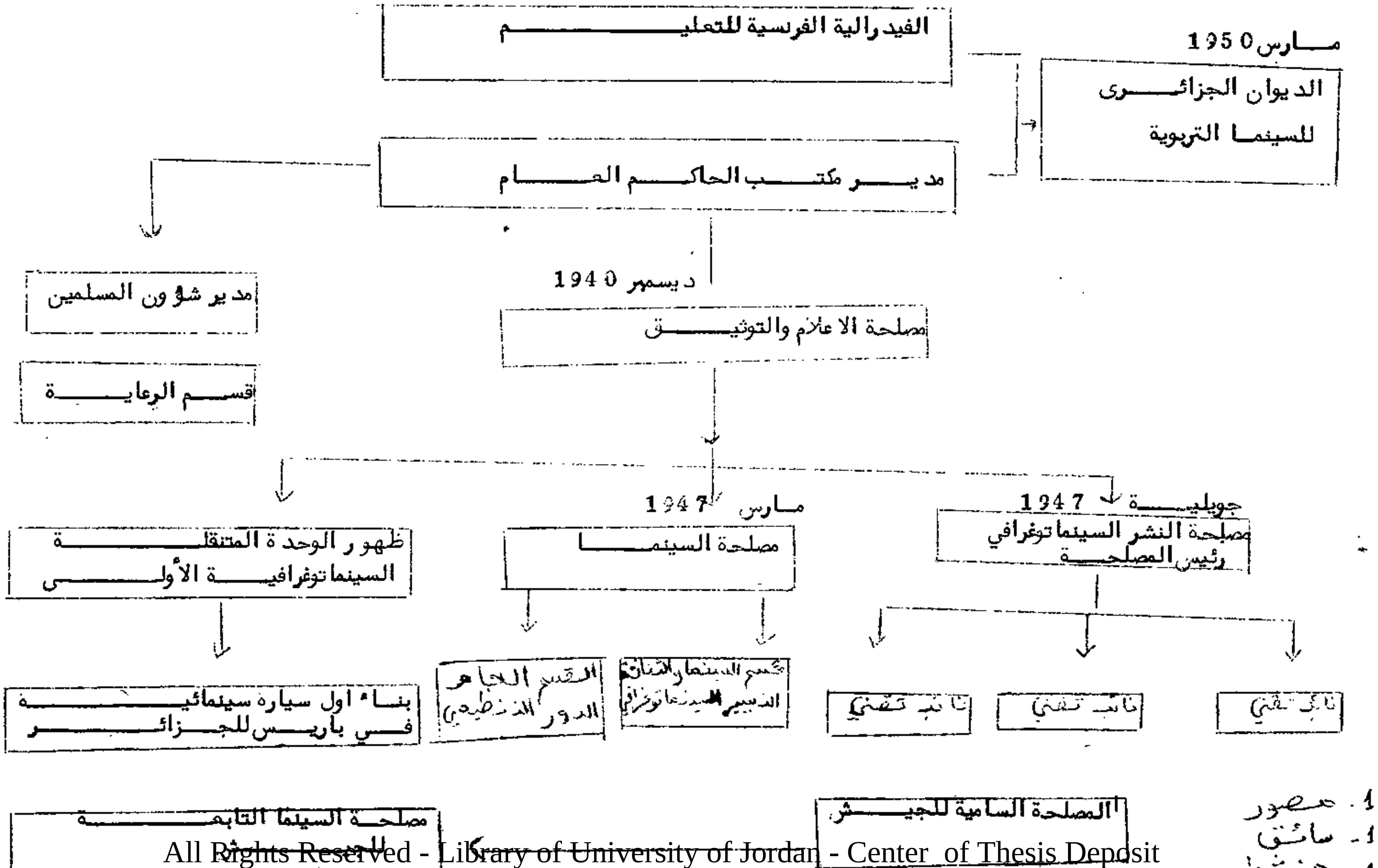
ميمون الملكية – رعاة الجزائر[2] .

والى جانب نشاط مصلحة النشر السينما توغرافي هذه هناك مصلحة سينمائية أخرى تابعة للجيش الفرنسي التي أستخدمت بدورها لنفس الأغراض الدعائية .

1-voir MEGHERBI ABDELGHANI -Les algeriens au miroir du cinema colonial S. N. E .D - ALGER - 1982 P42

2 – جون سادول – المرجع السابق – ص 118

الهياكل السينماتوغرافية في الجزائر ، مارس 1958



وقد كان كذلك ((مزغيش)) باخراج فيلم ((علي يأكل بالزيت)) واذا لم يتجلى الفاصل بين هذا الانتاج والسابق عنه ((MELIES)) فانه يبقى على الأقل ذلك الفارق بين الدوافع التي حفزت على ظهورها :. ان الأمر مختلف بالنسبة ((لمزغيش)) ولو كليا لأنه أراد كما يقول أن ((أصور شبابي وزينته) لأن تفهمه للسينما التي زخرفتها جزائر براقة ((أجنبية)) لاتخلو من حنين عاطفي جد راسخا ، وهذا لايمنع بأن يكون ((مزغيش)) من بين السينمائيين القلائل الذين حاولوا التقرب من الواقع الجزائري[1] .

ذلك الواقع الذى تبدده وتخفيه السينما الكولونيالية في أغلب أفلامها خاصة في الفترة الممتدة من 1919 الى 1942 ، لتنتج بدلا منه (الواقع الجزائرى) واقعا يحمل طابعا غريبا ممعنا في الصحراء تلالها ، رمالها لوحات الجمال والخيم والمآذن والنساء المحجبات ، هذا الى جانب القواد بين بحيونهم الدموية وهروب أميرات الحريم . مثلما فعل الأدب الكولونيالي الذى أنتج في تلك الفترة[2] . ولقد تم انتاج العديد من الأفلام من طرف دول مختلفة وخاصة فرنسا الولايات المتحدة وبريطانيا ، ومن مخرجين مختلفين من ناحية النزعة الفنية والرؤية للحياة وللعالم وللفن السينمائي نفسه ، ولكن هذا الاختلاف لا يظهر بصورة واضحة في الأفلام التي أخرجت في الجزائر ومن الجزائر والجزائريين . فانتهاك الشخصية الجزائرية وافراغ الواقع الجزائرى من محتواه الثقافي

1- rachid boudjedra -ouvrage deja cite -p 10

2 ـ جورج سادول ـ المرجع السابق ص 104

الاجتماعي والتاريخي واعطاء صورة مقلوبة وكاذبة وتدعليدلية تنتجها الذهنية الأوربية . بدلا من أن ينتجها الواقع .

جدول لأهم الأفلام التي صورت بالجزائر 1921 ـ 1962

الفيلم[1]	البلد المنتج	السنة
وجوه محجبة ، أرواح مغلقة	فرنسا	1921
قصة معروف	فرنسا	1921
أتلانتيد	فرنسا	1921
اليتيم	فرنسا	1921
ابن الليل	فرنسا	1922
الماس الأخضر	فرنسا	1923
ساراتي الرهيب	فرنسا	1923
المغامر	فرنسا	1924
أعمق الجنوب	فرنسا	1924
العربي	الولايات المتحدة	1924
بيتي رابح 100،000	هولندة	1924
في الغطاس	فرنسا	1924

1 ـ أخذ الجدول بتصرف من كتاب : Btaille et Veillot-ouvrage cité-P; 192- 207

الفيلم	البلد المنتج	السنة
ابن الصحراء	بريطانيا	1924
الأمير بسان	فرنسا	1925
السيدة بيسون المحترمة	ألمانيا	1925
أسوار الصمت	فرنسا	1925
تحت سماء الشرق	بريطانيا	1927
مبارزة	فرنسا	1927
رمال	فرنسا	1927
الأمة البيضاء	فرنسا - ألمانيا	1927
في ظلال الحريم	فرنسا	1928
جنة الله	الولايات المتحدة	1928
سنفونية حزينة	فرنسا	1928
الرغبة	فرنسا	1928
مغامرات شرقية	ألمانيا	1929
فينوس	فرنسا	1929
سر الشجاعة	فرنسا	1929
البلاد	فرنسا	1929
قائد الأفراح	ألمانيا	1929
طبيب الجنوب	فرنسا	1931

الفيلم	البلد المنتج	السنة
الرقيب	فرنسا	1932
قافلة	الولايات المتحدة	1932
الطريق الامبراطورى	فرنسا	1935
نداء الصمت	فرنسا	1936
بندى من الفيلق	فرنسا	1936
فيلق الشرق	فرنسا	1937
بيبي لوموكو	فرنسا	1937
طريق الجنوب	فرنسا	1938
حانة الجنوب	فرنسا	1938
نداء البلاد	فرنسا	1942
القصبة	الولايات المتحدة	1949
الموعد الكبير	فرنسا	1950
عطش الرجال	فرنسا	1950
في قلب القصبة	فرنسا	1951
في جنوب الجزائر	بريطانيا	1952
مغامرة في الجزائر	الولايات المتحدة ايطاليا	1953
دورية الرمال	فرنسا اسبانيا	1945
زيتونة العدالة	فرنسا	1962

هذه القائمة من الأفلام التي صورت في الجزائر في الفترة 1921 ـ 1962 رغم التبدل الذي يطرأ على مواضيعها وأساليبها ، سواء كانت صامتة أو ناطقة مغامرات عاطفية أو بوليسية .. فهي تظهر الجزائر ((العربي)) في دور البطل السلبي الذي يترصد دائما البطل الايجابي الأوروبي ((المعمر أو العسكري)) الذي يحمل الحضارة والخير للأهالي ان هذه النظرة جعلت من الجزائري ذلك الكائن الخائن المتعطش بالشر وفي والذى لا يقاتل الا لمسائل لا أخلاقية ولا شرعية . فالنهب الذى تعرض له المجتمع الجزائرى من طرف الامبريالية الفرنسية يحول في الصورة السينمائية الى الجزائرى الذى أصبح يوصف بأنه سارق وناهب مال غيره ، ينهب تلك هي الكلمة التي تعود عامة في الحوار .

ان بامكان المجتمع الجزائرى الواقع تحت الاحتلال والاستغلال والقمع أن يمنح كل شيئا يريده المستعمر ((افريقيا الشمالية أعطتنا الخمور الجيدة التي لم نكن نتوقعها ، لذا فلا أرى هناك مانعا من أن تعطينا غدا أحسن الأفلام الفرنسية)) [1] ذلك ما قاله هارى بور H.BOUR سنة 1937 .

ان اختلاف مشارب السينمائية من النظرية والفنية والمكانة التي أخذت السينما تحتلها كوسيلة اتصال جماهرية ، يمكنها أن تخلق ردود فعل غير متوقعة وغير محمودة ، جعلت من السلطات الاستعمارية دائما كثيرة الحذر من السينما وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ونتائجها على المجتمع الجزائرى ، كما سبق الحديث ، وفي بعض الأحيان كانت تعتبر هذا الفن هداما ، لذلك كانت تعمل على وضع العراقيل بوجه المؤسسات .

---

1) M.R. Bataille et Veillot . Ouvrage déjà cité P .9

والفرق السينمائية التي كانت قادمة من أوروبا ومن سواها حتى ولو حوار الفيلم ينسجم مع اهتمامات ودعاية السلطات الاستعمارية مثل حوار فيلم ((عطش الرجال)) فقد نصحت تلك السلطات منتج الفيلم ((سيرج دوبولييني)) بالتزام الاعتدال بقولها له : يجب أن لا يحتوى الفيلم على عرب غزاة أو يهود مرابين أو مستوطنين مسلحين ، بل يجب أن يتسم بالهدوء الكامل ، اذ أن نظام الجزائر الجديد " واضطرابات سطيف لم تزل في الأذهان وليس من المناسب تحريك أحداث قديمة تعود الى ماقبل مائة عام[1].

ولا شك أن هناك بعض الأفلام نتيجة الموهبة الكبيرة التي يتمتع بها مخرجيها لمحت بعض الشيء الى جوانب من المجتمع الجزائرى وغم أنها لاتخرج عن الاطار العام للسينما الكولونيالية التي استعملت المجتمع الجزائرى كديكور شكلي وكزخرفة خلفية أمامها (الزخرفة) تجرى أحداث وتتحرك شخصيات بعيدة ولا تمت بصلة الكل هو اجتماعي وثقافي خاص بالجزائريين .

1) I.B.I.D. P. 124

نشأة السينما الجزائرية

يبدأ الانتاج السينمائي . في ظروف تاريخية وسياسية هامة ولها دلالات وانعكاسات رئيسية على المسار الذى يتخذه لاحقا . انها ظروف ثورة التحرير الوطنية التي خاضها الشعب الجزائرى ضد الاستعمار الفرنسي الذى عمل ليس فقط على استغلاله اقتصاديا ولكن على تدمير شخصيته وثقافته الوطنية . وأنه لأمر بالغ الدلالة أن الاستعمار عندما خرج منهزما أخذ معه الى جانب الأموال الأستديو السينمائي الوحيد الذى كان مخصصا للانتاج السينمائي الدعائي والسياحي . في ادراك كامل من جانبه للدور الخاص الذى تلعبه السينما كسلاح اعلامي وايديولوجي يمكن الجزائرين عن طريقه محاربة الدعاية المضادة للثورة والأفكار والتصورات التي عمل الاستعمار طوال الاحتلال على ترسيخها .

ان ارتباط فن السينما بالظروف الاجتماعية السياسية التي ينتج ضمنها شيئا لايمكن انكاره وهو يتأكد من تاريخ السينما نفسها كما لاحظنا في الفصل السابق ،وفي بعض الأحيان يظهر أن السينما هي من أكثر الفنون ارتباطا بشرط وجود هما الاجتماعي نتيجة لعاملين أحدهما اقتصادى والثاني اعلامي - ايديولوجي ،واذا كان هذا في الظروف العادية فكيف يصبح الوضع عندما تكون تلك الظروف ،ظروف ثورية ،مثلما كانت مع ولادة السينما الجزائرية .

فالظروف التي ولدت ضمنها والزخم الثوري والتغيير العنيف للبنية الاقتصادية - الاجتماعية والسياسية والفكرية جعلت من السينما الجزائرية

تتجاوز في ظروف قصيرة الكثير من مراحل نضجها بالمقارنة مع بعض سينمات الدول المشابهة لها .

وان سينما يبدأ تاريخها بقائمة طويلة من الشهداء[1] : محمود فاضل محمد زيتوني ـ عثمان مرابط ـ مراد بن رايس ـ صلاح السنوسي خروبي الخوثي مختار ـ عبد القادر حسنية ـ سليمان بن سمان ـ علي جناوي وتفتح أول مدرسة للتكوين السينمائي في الجبال ومعاقل الثورة لهي سينما يمكنها أو المفروض فيها أن تعبر وترتبط بتلك الشروط التي أنتجت ضمنها أكثر من أى سينما أخرى .

لقد انطلقت السينما الجزائرية ليس فقط من خلال تراث من الثقافة الوطنية المحاصرة والمضطهدة وانما ضد تراث ثقافي مضاد لمصالح الجماهير والطبقات الكادحة . لقد بدأت مسيرتها من نقطة التصارع مع ثراث مضاد . وهذه البداية كانت عند فتح مدرسة للتكوين بالولاية الأولى المنطقة الخامسة سنة 1957 ، أدارها الفنان السينمائي الفرنسي ((رونية قوتي)) الذى التحق بصفوف جيش التحرير الوطني . وقد علمت هذه المدرسة مدة أربعة أشهر . أما المترددون عليها فهم أربعة أو خمسة جنود أستشهد أغلبهم ، وزيادة على التعليم ، قامت بانتاج عدة حصص للتلفزيون وزعت على شبكات البلدان الاشتراكية من بينها حصة عن المدرسة نفسها . وحصة عن معرضات جيش التحرير الوطني وكذلك حصة عن مهاجمة منجم الونزة . وهكذا نلاحظ بأن الظروف التي نشأت ضمنها السينما الجزائرية جعلها تأخذ مسارا معينا يتمثل

---

1 ـ أنظر ـ وزارة الاعلام والثقافة ـ الانتاج السينمائي الجزائرى ـ 57 ـ 1974 ص9

في متابعة وتسجيل ثورة الشعب في أشد رواة سينمائية ورغم الظروف المادية والتقنية والفنية التي أنتجت فيها هذه الأفلام فانها كانت شهادة هامة ووثيقة ملموسة على تلك الظروف .

ولقد تفطنت القيادة السياسية في تلك المرحلة لأهمية السينما كأداة للرد الاعلامي على وسائل اعلام العدو التي كانت تشن حملات يومية على الثورة التحريرية . فقد تم تكوين لجنة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية سنة 1958 ، وارسال بعض السينمائيين للتكوين والتدريب في البلدان الصديقة . وكذلك انشاء مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة الجزائرية عام 1960 .

ونسجل هذا الانتاج الذي تحقق بين 57 ـ 1962 . بطرق مختلفة وبفضل نشاط سينمائيين وجدوا في العملية الثورية التي كانت قائمة ضالتهم وفي نفس الوقت مساعدة لهم .

ـ اللاجئون : فيلم قصير من نوع 16 مم ، أنتج بين 1956_1957 . أخرجته ((سيسيل دي كوجيس)) وأخذت مشاهده في تونس وقد كلف هذا الفيلم مخرجته سنتين من السجن .

ـ الجزائر الملتهبة : فيلم قصير من نوع 16 مم بالألوان أخرجه ((روني فوتيي بالتعاون مع جمهورية ألمانيا الديمقراطية بين 57 ـ 1958 .

ساقية سيدي يوسف : فيلم قصير أخرجه ((بيار كليمو))

ـ اللاجئون : فيلم قصير من انتاج واخراج ((بيار كليمو))

ـ جزائرنا : فيلم طويل يعتمد على صور فيلم ((حرية الجزائر))

وكذلك صور أمة الجزائر الذي أخرجه ((روني فوتي))

عام 1955 . الى جانب الصور التي التقطها ((جمال شندرلي)) في الجبال وقام بالاخراج . الدكتور ((شولي)) . ((جمال شندرلي)) . ((لخضر حامينا)) والانتاج لمصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية .

- عمري ثماني سنوات : فيلم قصير أخرجه كل من ((يان أولفالوماسون)) و ((رونية نوتي)) عام 1961 . ومن انتاج لجنة ((موريس أودان)) وقام بالاعداد الكاتب ((فرانترفانون)) .

- ياسمينة : فيلم متوسط أخرجه ((لاخضر حامينا)) عام 1961

- صوت الشعب : اخراج ((لخضر حامينا)) و ((جمال شندرلي)) من انتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية .

بنادق الحرية : اخراج ((لخضر حامينا)) و ((جمال شندرلي)) وأعد السيناريو ((سارج ميشيل)) وانتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة علم 1961

- خمس رجال شعب : اخراج ((روني قوتي)) عام 1962 (1)

---

1 - أنظر - المرجع السابق ص ص 12 - 13

السينما الجزائرية بعد الاستقلال :

في البنية الاقتصادية - الاجتماعية والثقافية لأى مجتمع كان لا يمكن أن يكون هناك فصلا تعسفيا وقاطعا بين المستويات والمؤسسات المختلفة لهذه البنية . لأن الحياة الاجتماعية والواقع الاجتماعي هو دائما واقعا معقدا وفي علاقات جدلية ، ولذلك فيه ان السينما الجزائرية ، بعد الاستقلال الوطني وكغيره من الميادين الأخرى . مر بعدة مراحل وخطوات تنظيمية ، نستطيع أن نقول أنها تميزت بالاضطراب في بعض الأحيان وبغياب تخطيط شامل لواقع وأفاق السينما والوسائل السمعية البصرية ، بوجه عام وهو غياب مرتبط بانعدام سياسة ثقافية شاملة ، رغم أن المواثيق الوطنية تشير الى أهمية الجانب الثقافي في عملية البناء الوطني ((فالدفع الثورى في المجال الثقافي يجب أن يساهم في رفع المستوى الفكرى والتقني للجماهير ، وتغيير العقليات بغية خلق الشروط النفسانية والايديولوجية والسياسية ، دعما للاستقلال الوطني والتطور الاقتصادى والاجتماعي))[1]

وهنا يمكن أن نطرح سؤالا عمل ماأسميناه غياب سياسة ثقافية هو فعلا غيابا لهذه السياسة أم هي سياسة تعبر عن رؤية وتصور فئة أو نظام اجتماعي معين ؟

مما جعل الكثير من النقائص تصاحب تطور القطاع السينمائي - كصناعة وفن - كعدم خلق صناعة وبنية تحية سينمائية مثل : انتاج الأفلام الخام والات التصوير والعرض وجميع مرافق التجهيز من بدء الاعداد لتصوير الفيلم الى غاية عرضه والى جانب اهمال التكوين وتهميشه . فقد تم الغاء المعهد الوطني للسينما سنة 1967 بعد أن قام باعداد دفعة واحدة ، كان ضمنها عدد من فناني السينما

---

1 - جبهة التحرير الوطني - الميثاق الوطني 2976 - ص 83 .

الجزائـــرية اليوم منهم : سيد علي مازيـف ـ مرزاق علواش ـ رابـــح عراجي فـــاروق بلـوفة وغيرهم[1].

وجانـب التكويـن في الميـدان السينمائـي يفوق غيره من الفنـون الأخـرى ـ رغم أهميته في كل فـن ـ فالفـن السينمائـي نظـرا لخصوصيتـه يتطلب أكثر من غيـره التمهين والتكوين فهو باعتباره فنـا جماهريـا وجماعيـا يتطلب عدة اختصاصـات وممـارسـات ووظائـف من أجـل انتـاج فيلم . فهنـاك المصور ومهندس الصوت والاضاءة . واعـداد الديكـور الـى جانـب التمثيـل والتركيب ... والاخـراج فالسينما هي احدى الفنون حيث يكـون الأخـرون جميعـا ضروريـن في الصناعة السينمائيـة وفي الابداع السينمائي(2) فمـن غير المتصـور أن يبـدع فنان السينمـا دون آلـة أو قـدر معين من الحرفية فيلمـا سينمائيا ((والحرفيـة في السينمـا ليسـت كالحرفيـة التي أقتحمـت عالم الفنون التقليديـة مجـرد قـوة مساعـدة بقـدر أو بـآخـر ، وانما هي قوة مشاركة رئيسيـة فـي الانتـاج والعـرض واهدارهـا أو انتقـاص الحـد الأدنـى الضـروري منها يهبط بمستوى العمل الفنـي نفسـه وقد يقتلـه تمـامـا))[3] . واهمـال هذه الجوانب في أي عمـل سينمائي شامـل (صناعـة وفـن) خاصـة اذا كان يقع ضمن خطـة شاملـة للتنمية الوطنيـة يقـود الى الوقـوع في تبعيـة تتناقـض والشعـارات السياسيـة المـرفـوعـة

ولقـد قـال برتـولد بـرشـت يومـا ((قبـل أن تبنى البروليتـاريـا الروسية بعـد الثـورة

---

1) Algerie Actualité N° 1009 du 14 ou 20 / Fevrier 1985.

2 ـ أنظـر ـ رشيـد بوجـدرة ـ الكتابة السينمائية والفن ـ مجلة : فنون ـ العدد 1 تونـس 1983 ص ـ 42

3 ـ لطفـي الخولي ـ عن السينما والديمقراطية والشعر ـ الشركة التونسيـة للتنميـة السينمائيـة والانتـاج ـ تونـس ـ 1978 ـ ص 13 .

صناعتها الثقيلة بنت صناعتها السينمائية)) . ولهذا القول دلالة عميقة اذا شاهدنا اليوم المستوى الجمالي الذى تتمتع به السينما السوفياتية وهو مستوى له جذور تاريخية في السينما نفسها قبل أن يكون في غيرها من الفنون الأخرى .

ولقد تم تأميم قاعات العرض . واحتكار الانتاج والتوزيع ،بمعنى آخر لقد تم تشكيل قطاع عام سينمائي في نفس الوقت الذى كان يجرى فيه تكوين القطاع العام ،في جميع القطاعات الأخرى (الصناعة ، الزراعة ، النقل ....) غير أن هذا القطاع ((السينمائي)) لم يتم تدعيمه بخلق صناعة سينمائية تكون الشروط الضرورية والأولية لانتاج الأفلام وتضمن الاستقلال الحقيقي عن الشركات الاحتكارية السينمائية العالمية . التي قامت بفرض حصار عن السوق الجزائرية بعد عمليات التأميم .

واذا كانت العشرية الأولى من الاستقلال قد تميزت بتكوين قطاع الدولة وهيكلته فان حرب التحرير الوطنية التي كان الشعب الجزائرى قد خرج منها اثر قد سيطرت على مواضيع الأفلام التي أنتجت خلال تلك الفترة سواء أفلام مشتركة (معركة الجزائر - ديسمبر) أو انتاجات وطنية (ريح الأوراس الطريق - حسن الطيور - الأفيون والعصا - سلم حديث العهد - الجحيم في سن العاشرة - الليل يخاف من الشمس ..) والخلاصة التي يمكن أن نجمل بها المستوى الجمالي والفني لهذه الأفلام وغيرها التي تناولت حرب التحرير الوطنية هي أنها بقيت بعيدة عن الوصول الى مستوى الحدث الذى ترغب التعبير عنه وهو حدث عظيم في أبعاده وغني بمحتوياته - فثورة الشعب الجزائرى جرى التعبير عنها بأسلوب سينمائي تقليدى - يعتمد على شكل

الخطـوات الهيكلية التي مرت بها السينما الجزائرية منذ الاستقلال –

1959	تكوين لجنة السينما التابعة للحكومة المؤقتة الجزائرية
1960	انشاء مصلحة السينما التابعة لـ ح.م.ج.ج – ومدرسة التكوين السينمائي
1962	الاذاعة والتلفزة الجزائرية أوت 1962 – تكوين مركز السمعيات والبصريات تسمية فيلم شركة خاصة
1963	انشاء الديوان الوطني للأحداث الجزائرية – مركز التوزيع الشعبي السينما المتجولة
1964	المركز الوطني للسينما – متحف السينما الجزائرية – تأميم استغلال السينما في الجزائر – المعهد الوطني للسينما
1965	مصلحة السينما المحافظة السياسية للجيش الوطني الشعبي
1967	تكوين د.ت.ص.س – الغاء المركز الوطني للسينما – والمعهد الوطني للسينما
1968	تكوين مركز التوزيع السينمائي
1969	احتكار الانتاج والتوزيع لصالح الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية
1974	اندماج ديوان الأحداث بـ د.و.ت.ص.س
1975	انشاء مديرية السينما والوسائل السمعية البصرية بوزارة الاعلام
1984	اعادة هيكلة د.و.ت.ص.س الى وحدتين : – المؤسسة الوطنية للانتاج السينماتوغرافي – المؤسسة الوطنية للتوزيع والاستغلال السينماتوغرافي

المغامرة المشوقة والاحتفال بمشاهد المعارك كمشهد في حد ذاته وتسلسل خطي لحكاية الفيلم، بطلها فرد ((فدائي)) يكتسب ايجابية غير مبررة دراميا، بل انها غير مقنعة على مستوى سير الحكاية، كحدث اجتماعي - تاريخي على غاية من التعقيد والتداخل فالفدائي ((المجاهد)) يتحلى بلا شك بشجاعة ودون تضحية كانت من أسباب قهر الاستعمار ولكنه أيضا شخص اجتماعي (يحب، يضحك، يكره، يخاف، يتردد ......) الى آخر الصفات، والمواقف، واغفال هذه الجوانب يشوه العمل الفني ((الفيلم)) الى جانب تشويه وعدم صدق التعبير عن الفعل الاجتماعي.

والمتتبع لتاريخ الانتاج السينمائي الجزائري، يسجل بأن عام 1972 شكل نقطة تحول حقيقية، في مواضيع هذا الانتاج، وطبيعي أن لهذا التحول علاقة بالتحولات التي كانت تجري في الميادين الأخرى (السياسية والاقتصادية - الاجتماعية) فلقد تم تأميم قطاع المناجم والشركات الصناعية الأجنبية والبنوك والتجارة الخارجية والمحروقات وشرع في تطبيق الثورة الزراعية وديمقراطية التعليم. مما خلق ديناميكية سياسية - اجتماعية لمست كل الفئات الاجتماعية بين مؤيد ومعارض لكل هذه القرارات، وهكذا وبعد مرور عشر سنوات على الاستقلال تم انتاج أكثر من عشرة أفلام طويلة لعشرة مخرجين جدد أغلبهم كان يخرج فيلمه الطويل الأول، وأهم هذه الأفلام: ((الأسير الطايبة)) لجعفر دامرجي و((الفحام)) لمحمد بوعماري و((عرق أسود)) لسيد علي مازيف، و((نوة)) لعبد العزيز طلبي و((الدارضة)) للهاشمي الشريف، و((يوميات شاب عامل)) لمحمد أفتيسان، و((المصب)) لمحمد شويخ ...، ويلاحظ أن الكاميرا ركزت هذه المرة على مواضيع كانت لها علاقة بما يجري في المجتمع وعكست

أ مشاهد هذه الأفلام واقع واهتمامات فئات وطبقات وشرائح اجتماعية في علاقتها المتبادلة سواء كانت (خلاف ، صراع ، تناقض أو تحالف وتعاون) وظهرت صورة كل من العامل والفلاح والبيروقراطي والبرجوازي الصغير ، والاقطاعي ... بدلا من صورة الفدائي والمجاهد ، وعسكري الاحتلال التي سيطرت على أفلام العشرية الأولى من تاريخ السينما الجزائرية . كما تابعت الأفلام اللاحقة لسنة الانفجار 1972 ماذا مع التعبير نفس الاهتمامات ومن زاوايا متقاربة كأفلام ((بني هندل)) و ((ريح الجنوب)) و((مسيرة الرعاة)) و((عمر قتلاتو)) و((المفيد)) .. غير أن المردود يسمة الجمالية بقيت على مجملها واحدة خلال العشريتين ، رغم أن بعض الأفلام شكلت استثناءات هامة حيث تميزت بعمق التحليل الاجتماعي وبناء فني على درجة عالية من الاتقان وقوة التعبير كفيلم ((نوة)) و ((عمر قتلاتو)) و ((نهلة)) .

ان انجاز هذه الأفلام وغيرها بسلبياته وايجابيته يرتبط بالبنية التحتية لقطاع السينما الجزائرية : فقطاع عام استطاع أن يهرب من مساوئ القطاع الخاص الذي يعتبر الرسمي الأول والأساسي ولذلك فأعماله تأتي نسخة كاريكاتورية عن السينما الهوليودية التي سطرت قوانين ومفاهيم للسينما ووزعتها على مختلف أنحاء العالم ، وشبعت جمهور العالم الثالث ومنه الجزائري ، بقيم جماليات الأفلام الهوليودية على مدى سنوات عمر السينما. ان التأثير الذي مارسته السينما الهوليودية ظل في الواقع يضغط على القطاع العام ، نظرا لطبيعة النظام الاجتماعي الذي يوجد فيه حيث أصبح يدار

---

1 ـ لطفي الخولي ـ المرجع السابق ـ ص 25

لمفهوم رأسمالية الدولة بالاضافة الى قيم البرجوازية وسلكية البورجوازية البيروقراطية ، التي عطلت وأعاقت عمل الأجهزة ، والهياكل من جهة وفرضت تصورا على الفنانين مما شكل حاجزا تجاه عملية الابداع التي تتطلب شروطا ديمقراطية معينة (حرية التعبير وطرح المواضيع سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو دينية أو جنسية ..) والحق أن هناك ارتباطا وثيقا بين العمليتين ، انتاج الأفلام وممارسة الديمقراطية فهي المناخ الذي تتنفس فيه السينما أو تختنق ، كذلك فالسينما سلاح للدفاع عن الديمقراطية أو للاجهاز عليها ، من هنا تبرز حركة السينما في الجزائر كوجه آخر لحركة الديمقراطية ، بحيث أن مسار تعثر في المسيرة الديمقراطية (الاجتماعية والسياسية) أو ايجابا ينعكس بشكل مباشر وسريع ، ليس فقط على أساليب وصياغات ونوعيات الانتاج السينمائي بل أيضا على كل حركة الفنان الذاتية واختياراته الفنية والاجتماعية ومن هنا فان المواضيع التي طرحت في الانتاج السينمائي في بداية العشرية الثالثة أي في بداية الثمانينات والتي ترافقت مع الاحتفال بالذكرى العشرون للاستقلال الوطني وكذلك النقاش الذي جرى حول اعادة هيكلة قطاع السينما ، وامكانيات الانفتاح من جديد على القطاع الخاص(1) يؤكد أن السينما هي من بين الفنون الأكثر التصاقا وتأثرا بما يجري في المجتمع فعلى مستوى المواضيع نسجل اختفاء بعض الشخصيات ((النماذج)) وظهور أخرى فالعامل والفلاح الذين كنا نشاهدهما في أفلام السبعينات أخليا المكان للموظف الصغير وغيره .. والخلاف والتناقض الاجتماعي

---

1) voir U.A.AV. Expressions - N° 12 - Decembre 1984 . P. 28 .

أفسحنا المجال لانشغالات الجوانب النفسية كما حلت الآن الفردية ، مكان الجماعة الاجتماعية في أفلام مثل : ((الرجل الذي ينظر الى النوافذ)) و((سقف وعائلة)) و ((زواج موسى)) و((حسان طاكسي)) ، ورغم بعض التقدم في عملية الاتقان الحرفي للعمل السينمائي ، في بعض الأفلام الى أن السعي لنقل تصورات نظرية الى الشاشة ، أعطت نتائج فجة وكانت وراء فشل الكثير من الأفلام في هذه الفترة ، ومع هذا نسجل بعض النتائج والتقدم الايجابي عند بعض الأعمال مثل فيلم ((الهدية الأخيرة)) و ((حكاية لقاء))

أما على مستوى اعادة الهيكلة في قطاع السينما وخاصة ((الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية)) فقد تحول الى مؤسستين هما : المؤسسة الوطنية للانتاج السينماتوغرافي والمؤسسة الوطنية للتوزيع والاستغلال السينماتوغرافي وهذه الأخيرة تملك 54 قاعة للعرض[1]، وهذه العملية ترافقت مع اعادة الهيكلة في الميادين الاقتصادية الأخرى التي عرفها القطاع العام في بداية الثمانينات ولذلك فهي في بدايتها ولم نعرف بعد نتائجها ، الا أنه يمكن القول بأن القضية في رأينا لاتكمن في كبر حجم المؤسسات بقدر ماتكمن في عملية وشروط تسيير هذه المؤسسات ومما هو معروف أن الاقتصاد العالمي الآن تحكمه مؤسسات وشركات على درجة كبيرة من الضخامة ، هذه الشروط لها علاقة بالمحتوى الاجتماعي والايديولوجي للفئة أو الفئات الاجتماعية التي تسيطر على المؤسسات وبالتالي بنظرتها الى الثقافة والفن عموما والى السينما خصوصا كأداة للتنظير الايديولوجي والخطاب السياسي لخدمة مصالح السلطة السياسية ، وهو ماتميز به الانتاج السينمائي الجزائري في أغلب أعماله والى جانب الوقوع في الحرفية ، وتهرب السينما عن الواقع الاجتماعي

---

1) Algérie Actualité -N° 1009 - 1985 .

وصراعاته الحية وانحصار توزيعها عن الأغلبية الساحقة من الجماهير، واغراق السوق بالنموذج الهوليودي، فالمأساوي حقا في قطاع السينما الجزائرية أنه في الوقت الذي تزداد فيه أهمية الصورة كأداة للمعرفة في عصرنا وفي الوقت الذي تعرف الجزائر نموا ديمغرافيا هائلا، وانتشار مراكز حضرية جديدة على كامل البلاد. تتراجع فيه قاعات العرض السينمائي ليس فقط في الأرياف، حيث هي منعدمة، ولكن في المدن أيضا، واذا كانت السينما في الجزائر لاتزال حضرية أساسا (قاعات وجمهورا) فهذا ناتج عن اختيارات سياسية وثقافية واضحة ومحددة. وعلى هذا فهي لاتنفلت من التوجه العام للسينما العربية، التي تعرف نسقا من تضخم المدينة كحالة اجتماعية طفيلية استهلاكية على حساب العالم الريفي المحيط بها. هذا التضخم يحدد انتاج الصيغ الثقافية والسياسية المهيمنة بما في ذلك صيغ التعبير الفوقية، مسرح، سينما ... وهذه الايديولوجيا التي هي امتداد للتقسيم الاجتماعي وللتوترات الاجتماعية القائمة أعيد انتاجها في سيل كامل من الأفلام التي ساعدت وأثرت في العقلية العربية على امتداد الستينات والسبعينات وأصبحت بالتالي خصوصية من خصوصيات السينما العربية(1)

---

1 ـ أنظر المنصف الوناس ـ اشكالية المدينة والسلطة في السينما العربية ـ مجلة : الحياة الثقافية ـ عدد ـ 28 ـ 29 ـ السنة ـ 1983 ـ ص32 .

الباب الثاني

الجانب التطبيقي

الظروف التاريخية التي أنتجت ضمنها الأفلام

أول مايمكن أن نسجله ،قبل بداية تحليل كمل فيلم على حدة ،أن كل هذه الأفلام صورت في فترة محددة من تاريخ المجتمع الجزائري المعاصر ،واذا عدنا الى الخصائص الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لهذه الفترة التاريخية الواقعة بين 71 ـ 1979 ،لأمكننا القول أنها تميزت بالديناميكية الاجتماعية . التي ترافقت مع قرارات سياسية واجتماعية معينة عملت على احداث تحولات معتبرة في بنية المجتمع الجزائري بعد الاستقلال ان هذه القرارات ـ الثورة الزراعية ،التسيير الاشتراكي للمؤسسات تأميم المحروقات ،اصلاح التعليم العالي ،الطب المجاني ديمقراطية التعليم كان لها محتوى اجتماعي وثقافي ،ولذلك فقد خلفت بالنسبة للقوى الاجتماعية والسياسية في البلاد ردود فعل مختلفة ،مؤيدة ومعارضة حسب مصلحة كل طبقة أو فئة اجتماعية .

لقد شهدت هذه الفترة في الواقع تكوين وتوسيع القطاع العام في جميع المجالات بما في ذلك قطاع السينما ـ الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية 1969 ـ واذا كانت قرارات تأميم الرأسمال الأجنبي ،في القطاعات الصناعية والمالية والتجارية قد بدأت حوالي عام 1966 فهي قد وصلت سنة 1971 الى أوج مرحلتها مع تأميم المحروقات التي سمحت بانطلاقة واسعة في عملية التصنيع ،التي شكلت كيفية ثانية بعد التأميمات لمعالجة التناقض بين التكوين الاجتماعي الجزائري بعد الاستقلال والرأسمالية العالمية .

وبالنسبة للجانب السياسي ـ الاجتماعي الداخلي لعملية التصنيع فتجدر الاشارة الى أن استراتيجية التنمية الاقتصادية .

في الجزائر تتقلص الفئات الاجتماعية المختلفة في المجتمع الجزائري انطلاقا من مطالبها الخاصة ، فإن كانت الفئات الديمقراطية الثورية من سكان الجزائر تسعى الى ايجاد طريقة لضمان بناء القاعدة المادية للمجتمع الاشتراكي ، فان التكتلات اليمينية التي تمثل برجوازية جديدة لا تعتبر التصنيع سوى طريقة لتذليل التخلف الاقتصادي وقد ساعد التصنيع ، بدرجة معينة على زيادة تأثير هذه التكتلات في الطريق التاريخي لتطور البلاد.[1] ان البدء في تطبيق الثورة الزراعية كخطوة ثالثة بعد التأميمات والتصنيع لمعالجة التناقض بين التكوين الاجتماعي الجزائري والامبريالية ، قد خلق ديناميكية جديدة للصراع الاجتماعي والسياسي بين مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية وخاصة بين الملاكين العقاريين الكبار والعناصر المناهضة وبين جبهة تمتد من الفئات الفلاحية الفقيرة الى الطبقة العاملة مرورا بالبرجوازية الصغيرة الراديكالية ، التي لعبت الدور المسيطر داخل هذه الجبهة التي تضم قوى اجتماعية غير متجانسة[2].

ان ضمن هذه التحولات والصراعات والتناقضات والتعارضات الاجتماعية المختلفة والمتنوعة ، تم انتاج الأفلام التي تناولها التحليل .

وباعتبارها أعمال فنية فهي على علاقة تأثيرية بالعوامل الاجتماعية والايديولوجية والنفسية التي تجري في المجتمع الذي يعيش ضمنه الفنان كفرد اجتماعي يقيم علاقات اجتماعية متنوعة مع محيطه المجتمعي هذه العلاقات التي تؤثر على العملية الابداعية من جهة وعلى

---

1 - مجموعة من الكتاب السوفييت - التطور المعاصر للبلدان العربية - هيئة تحرير العلوم الاجتماعية والعصر - أكاديمية العلوم السوفياتية - موسكو - 1983 - ص 91

2 - عبد القادر جغلول - تاريخ الجزائر الحديث - مرجع سابق - ص 193

وظيفة الفن الاجتماعية ، أي وظيفته في المجتمع من جهة أخرى ، فالفنان لا يتأثر بالمجتمع فقط ، انه يؤثر فيه ، والفن ليس مجرد اعادة صنع الحياة فقط وانما تكوين لها أيضا ، فقد يصوغ الناس حياتهم حسب نماذج الأبطال وبطلات من صنع الخيال (1)، خاصة في السينما ، فالعملية الابداعية كممارسة اجتماعية لها علاقة معينة بعملية شاملة هي العملية الاجتماعية ، ولذلك فان بنية العمل الفني يمكن فهمها من الناحية السوسيولوجية من خلال ارتباطها ببنية شاملة هي البنية الاجتماعية . وهذا الارتباط عادة ما يكون غير مباشر ، فالعمل الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم مركب بدرجة عالية وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات ، أنه انعكاس ابداعي للمراقب مما يعني أنه يظلم بداخله بهذا الشكل أو ذاك انطباعات الفنان مراقباته وتصوراته حول الحياة الواقعية .

هذا ما يظهر في الأعمال الفنية العظيمة ، الا أن السقوط يكون مصاحبا لكثير من الأعمال الفنية ، وتظهر بطريقة كاريكاتورية وسطحية وفي السينما نظرا لخصوصية هذا الفن وارتباطه تاريخيا . بخدمة أصحاب المؤسسات التي تشرف على الانتاج سواء كانت خاصة أو حكومية واذا عرفنا أن قطاع السينما في الجزائر هو قطاع دولة ، فان لهذه الميزة تأثيرها ووزنها في الظروف التي تم التصوير من خلالها وكذا الأفلام التي نتعرض لها في بحثنا ، وكذلك في المحتوى الاجتماعي والجمالي لها .

---

1 - أنظر - رينية ويليك - أستين وارين - ترجمة : محي الدين صبحي - نظرية الأدب المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان 1981 ص 105

الفصـــــــــــل الأول

==

العمـــال في السنمـــا الجزائريـــة

==

1

فيلم : عرق أسود :

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .
اخراج سيد علي مازيف سنة : 1972 .

يتعرض الفيلم لمرحلة محددة من تاريخ الدابة العاملة في الجزائر هي مرحلة : 1954 متخذا من الونزة (القرية المنجمية) عالم صغير يعبر من خلاله عن العالم الكبير (الجزائر) وفي نفس الوقت ليعبر عن فهمه ونظرته الى هذه المرحلة ، ومن الواضح أن المخرج يريد الربط بين هذه المرحلة وبين المرحلة (1) التي أنتج فيها الفيلم حيث أنه ((لفهم الحركة الاجتماعية في الجزائر في الوقت الراهن من الضروري توضيح اشكالية العهد الاستعماري ومهم أيضا ، تبيان مشاركة مختلف الجماعات والفئات الاجتماعية في حركة التحرير الوطني التي لم تكن من عمل جماعة بمفردها كما يعتقد البعض)) . (2) .

وفي الونزة حيث أقلية أوروبية مهيمنة ، وتستغل آلاف العمال الجزائريين ، تتد وأحداث الفيلم ، وتتبع شخصية ((الأمين بولحراس)) باعتبارها محور الأحداث نتعرف على أهم العلاقات الاجتماعية التي تدور من خلالها وقائع الفيلم .

أولا : علاقة الأمين بالمدرسة :

ان الجهاز المدرسي كنظام تربوي هنا يعني تعزيز الاستعمار لأنه يشكل الترسيخ الحقيقي له وذلك بغزو الأدمغة ، ومع هذا فان امكانية خلق مجموعة لابأس بها من المتعلمين الجزائريين ، خصوصا اذا كان مستوى الفيلم ((علماني)) ويتعرض لمسألة الديمقراطية والحرية

1- أنتج الفيلم سنة : 1972 وهي مرحلة تميزت بتغيرات وأحداث وصراعات هامة على الصعيد الاجتماعي والسياسي وأيضا على الصعيد السينمائي ، وتتميز هذه المرحلة خصوصا بالبدء في تطبيق ميثاق الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات وقرارات تأميم المحروقات وقطاعات أخرى ، واعادة هيكلة قطاع الوسائل السمعية والبصرية حيث تم انشاء الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية سنة : 1969 .

2 - SIDALIMAZIF - ELMODDJAHID - 20 /02 / /1976

والمساواة أمام القانون ، جعلت السلطات الاستعمارية تتخذ مواقف حازمة أزاء تعليم الجزائريين ومعروف أن أقلية محدودة من الجزائريين كانت تتردد على المدارس في حين أن الاغلبية الساحقة لا تتمتع بهذا الامتياز حيث تسجل الاحصائيات أن نسبة الامية سنة : 1980 وصلت الى : 90% من مجموع السكان ، ومن المليونان طفل الذين هم في سن الدراسة لم يتردد منهم على المدارس سوى مئتي ألف . (1)

وكون أب (الأمين) محارب سابق في الجيش الفرنسي وعضو في النقابة ((النتهازية)) حسب الفيلم يسمح لهذا الأخير بمزاولة الدراسة في الثانوية ، وبدون مقدمات واضحة يرفض ((الامين)) الاستمرار في الخضوع لمظاهر الاحتقار والعنصرية الممارسة عليه من طرف أبناء المعمرين ـ الجزائري الوحيد في المدرسة ـ فيدخل في عراك مفروض عليه مع أحد التلاميذ الفرنسيين مما يجعل المدير يتخذ قرارا بطرده نظرا لفقدانه للطاعة اللازمة ، وهكذا يجد نفسه في الموقع الطبيعي ، له حيث مئات الالاف من الشبان أمثاله خارج المدرسة ، وعاطلين عن العمل .

وبعد طرده من المدرسة يرمي أدواته ويسير ترافقه الكامرا بلقطات طويلة ومتوسطة ، ليبدأ في الاكتشاف للحياة الأخرى ، حياة الكد والعمل .

وبسرد سينمائي تقليدي يتعرف ((الأمين)) على مظاهر الحياة المختلفة حيث يشاهد العمال ، أثناء العمل والأحياء السكنية للمعمرين والجزائريين ، وفي النهاية يلتقي بالشبان الذين هم في مثل سنه والذين يقومون بجلب المياه لعائلات العمال مقابل ((فرنكات)) .

ومن خلال هذه الظروف وبهذه الأبعاد التي تصور عالم الشغل الشاق بالمنجم يبدأ في الاكتشاف وعي طبقي قبل أن يصبح وعيا وطنيا (2) . حسب مايلاحظ ((كلود ميشال كلوني : MICHEL CLUNY . 6)) وهو الشيئ الذي لا يبرزه الفيلم بطريقة واضحة ، بقدر مايبرز موقفه

(1) ـ دار الطليعة مجلة : دراسات عربية . العددان : 1، 2 : 1980 ص 109 والمعلومات مأخوذة من منشورات حزب الشعب الجزائري .

2-C.MICHEL CLUNY -DCTIONNAIRE DENOUVAUX CINEMA ARABES -SINDBAD -PARIS 1978 P 240

كجزائري خاضع لسيطرة المعمرين الفرنسيين .

ثانيا : علاقة الأميين بالتقنيين الفرنسيين :

هذه العلاقة الاجتماعية التي تعتبر كعلاقة عمل ، لا يعطيها الفيلم القدر اللازم ، واذا كان ((الأميين)) يكشفون عن الخداع والنفاق والتزوير ((الأبوية)) المزعومة والمتصنعة لدى التقنيين الفرنسيين (1) خصوصا في سيناريو الفيلم فان المعالجة السينمائية لا تسمح بهذا ولا تكشف سينمائيا عن طبيعة هذه العلاقة ، فالفيلم يمر على هذه العلاقة من خلال لقطات طويلة في أغلبها ومتوسطة في أحسن الأحوال ولا يستخدم الصوت ((الحوار)) للكشف أكثر من نوعية العلاقة (مشاهد الأميين برفقة أحد التقنيين في جولة عبر المنجم بلقطات طويلة ، دون أن نسمع الحوار القائم بينهما) .

لا شك أن العلاقات التي كانت موجودة بين العمال الأوربيين والجزائريين وهي علاقات شجعت من طرف الرأسماليين المعمرين وساهمت في تكوين أرستقراطية عمالية (التقنيين في الفيلم) من الفرنسيين متكونين مشبعة بالايديولوجية الاستعمارية الملونة بالعنصرية الا أن الاكثر ثورية من العمال الفرنسيين كانوا عموما أكثر انفتاحا على مشاكل الأهليين (الجزائريين) وثقافتهم المختلفة تماما عن الثقافة الفرنسية وجانبهم أخذ العمال الجزائريين الأشكال الجديدة للصراع النقابي والسياسي وليس بالصدفة ان الحركة الوطنية الثورية الجزائرية قد ظهرت في قلب الحركة العمالية في المهجر(2

(نشير هنا الى أن ايدير)) الشخصية النموذجية للوطني الشجاع والمناضل النشيط الذي ينظم الفيلم للاضطراب العام بالمنجم كان قد عاد من المهجر) .

---

(1) الاذاعة والتلفزة الجزائرية مجلة الشاشتان) : العدد : 10/ نوفمبر 1979 .

2-organisation arabe dutravail-travaux sur laclasse ouvriere dans lemonde arabe alger N2 -1979 - P 4

ثالثا : علاقة العمال الجزائريين بالعمريين الفرنسيين

وهي العلاقة العمريية باعتبارها علاقة انتاج رأسمالية استعمارية يحاول الفيلم ابرازها منذ البداية حيث نشاهد لقطات أولية ((عامة)) للمنجم الذي يمثل الاستعمار باعتباره يتركز حول استخراج الثروات الطبيعية ، واختيار المنجم كميدان للأحداث ليس اختيار عشوائي ، وانما يؤكد فكرة أن العلاقة عمال جزائريين - عمريين فرنسيين هي الأساس في الفيلم .

ويحاول ابراز هذه العلاقة من خلال الظروف الاجتماعية التي تعيشها كل فئة اجتماعية وباستعمال لقطات أولية ومتوسطة نتعرف على الحي القصديري أين يعيش العمال الجزائريين في منازل عبارة عن أكواخ لاتتوفر على أدنى الشروط الصحية ... انعدام الانارة الكهربائية ، المياه .... ثم يعرض علينا بنفس الأسلوب منازل جميلة مزودة بأحواض سباحة ، والآلة الكافية وملاعب رياضية ومدارس ، وهنا يقطن العمريين . والعمال الجزائريون يخضعون للاستغلال بشع ليس فقط لكونهما عمالا ولكن وهذا هو الأساس في الفيلم لكونهم جزائريين تمارس اتجاههم مواقف استعمارية عنصرية بغيضة تنذر باحتقار الانسان الجزائري ولتبرير وتأكيد هذه العلاقة يصور الفيلم اضرابا عاما للعمال الجزائريين بقيادة ((ايدير)) المناضل الوطني الذي يكتشف فيه ((الأمين)) الشجاعة المثالية والنظام النشيط المخلص مما يشجعه على المشاركة في الاضراب .

هذا الاضراب الذي ينظم خارج اطار النقابة الرسمية المتواجدة بالمنجم ، والتي يقدمها بكونها انتهازية ، ومعزولة من طرف العمال الجزائريين غير أن الفيلم لايقدم نقابة معينة من النقابات التي كانت موجودة وقتذاك مثل : اللجنة العامة للعمال واللجنة العامة للعمال المتحديين رغم أن سيناريو الفيلم اعتمد على وثائق وأحاديث مع العمال الذين عايشوا تلك المرحلة . وموقف الفيلم من النقابة التي كانت موجودة يأخذ منحى مبالغ فيه فرغم أن النقابة لم تستطع الامتداد الى كل ميادين الشغل وخصوصا الوحدات الصغيرة فهي قد تصورت أساسا باتجاه التجمعات التي يوجد فيها اجراء مجمعين ودائمين (في الادارات وفي المناجم

وانقل العلم والمؤسسات الكبرى) . (1) كما أن النضال النقابي لا يمكن استقلاله من الحركة العمالية العامة بل أنه يأخذ في هذه الظروف بالذات بعده الوطني حيث ((نضال العمال قبل الاستقلال من أجل الأجور أعلى وظروف أفضل وضد العنصرية والقهر جزء من الحركة العامة المعادية للامبريالية وكانت ضربات العمال موجهة الى الاحتكارات الاجنبية الكبيرة والدولة الامبريالية (2) ولاعتماده أساسا على العلاقة (السابقة) فهو لا يسمح لنا بمعرفة نتائج الاضراب الذى كان سببه تسريح عمال جزائريين مقبلين على التقاعد بدعوى عدم وجود عمل نظرا لادخال الات جديدة ، ومن أساليب القمع منها حرمان الجزائريين من رواتب التقاعد . وانما يعرض علينا مشاهد العنف والتعذيب وارغام العمال الجزائريين على العمل ، والتي تتم تحت شعارات الثورة الفرنسية حرية أخوة مساواة) .

وأعمال القمع هذه ((تضع العمال الجزائريين أمام متطلبات ملموسة الأعلى الحقيقي الوعي بالواقع الوطني والضرورة الملحة لضمان سيان التحرير والثورة التي قام بها الشعب ويعرض الفيلم هذا الموقف باندماج العمال في الكفاح المسلح حيث يلتحق ((ايدير)) وبعض رفاقه من العمال بجيش التحرير الوطني في حين يقوم ((الأمين)) وعمال آخرون بوضع متفجرات في المنجم وقتل ((بوروك)) الأمين العام لادارة الشركة التي تشرف على المنجم ويستعمل المخرج هنا السينما التسجيلية حيث يعرض صور مسجلة

---

(1) عبد القادر جغلول ترجمة : فيصل عباس (تاريخ الجزائر الحديث) .... دار الحداثة لبنان بيروت : ط 1 : 1981 ص 158 .

(2) جماك وود يس ترجمة : محمد مستجير مصطفى ، نظريات حديثة حول الثورة الجزء 2 دار الفرابي بيروت لبنان ، ب م ط 1978 ص 197

(3) (الشاشتان) المصدر : السابق .

وإنقل العام والمؤسسات الكبرى) . (1) كما أن النضال النقابي لا ينكمش استقلاله من المؤسسة العمالية العامة بل أنه يساعد في هذه الظروف بالذات بعده الوطني حيث ((نضال العمال قبل الاستقلال من أجل الأجور أعلى وظروف أفضل وضد العنصرية والقهر جزء من المعركة العامة المعادية للامبريالية وكانت ضربات العمال موجهة الى الاحتكارات الاجنبية الكبيرة والدولة الامبريالية (2) ولاعتماده أساسا على العلاقة (السابقة) فهو لا يسمح لنا بمعرفة نتائج الاضراب الذي كان سببه تسريح عمال جزائريين مقبلين على التقاعد بدعوى عدم وجود عمل نظرا لادخال الات جديدة وهي أساليب القصد منها حرمان الجزائريين من رواتب التقاعد . وانما يعرض علينا مشاهد العنف والتعذيب وارغام العمال الجزائريين على العمل والتي تتم تحت شعارات الثورة الفرنسية حرية أخوة مساواة) .

وأعمال القمع هذه ((تضع العمال الجزائريين أمام متطلبات ملهم الأعلى الحقيقي الوعي بالواقع الوطني والضرورة الملحة لضمان سياق التحرير والثورة التي تحلم بها الشعب ويعرض الفيلم هذا الموقف بانضمام العمال في الكفاح المسلح حيث يلتحق ((ايدير)) وبعض رفاقه من العمال بجيش التحرير الوطني في حين يقوم ((الأمين)) وعمال آخرون بوضع متفجرات في المنجم وقتل ((بورسوك)) الأمين العام لادارة الشركة التي تشرف على المنجم ويستعمل المخرج هنا السينما التسجيلية حيث يعرض صور مسجلة

---

(1) ـ عبد القادر جغلول ترجمة : فيصل عباس ـ (تاريخ الجزائر الحديث) . . . .
دار الحداثة لبنان بيروت : ط 1 : 1981 ص 158 .

(2) ـ جاك وديس ـ ترجمة : محمد مستجير مصطفى . نظريات حديثة حول الثورة الجزء 2
دار الفرابي ـ بيروت ـ لبنان . ب . ط 1978 ص 197

(3) ـ (الشاشتان) العدد : السابق .

ومن مهارة مخرجه الوهرة وعبر ربالت ريمر كان قد سجلها السينمائي الفرنسي ((رونيه فوتييه)) ضمن البناء العام للفيلم، واستعراض هذه اللقطات الديناميكية للمدينة تعبيرا عن مظاهر القسوة كديناميكية مشهدية ولكن كديناميكية ثورية (1) حسب تعبير (كلود ميشال كلوني). إذن فبتركيزه على المطاردة: جزائريين عمال مضطهدين وأوروبيين رأسماليين، لا يسمح لنا بمعرفة العلاقات الاجتماعية الأخرى التي يعيش فيها العمال، سواء علاقات العمال العائلية أو علاقات العمل المختلفة، وهو غالبا ما يدور بثقافة سينمائية كعمل ماركسي ((عمالي)) أي ما يتعلق بالعمال كطبقة اجتماعية ذات خصائص ومميزات تتميز بها على الطبقات والفئات الاجتماعية الأخرى، حيث كان من الضروري التركيز على الظروف التي يعيش فيها العمال (موضوع ومضمون الفيلم، ظروف وعلاقات ممارسة العمل داخل المنجم) فالكاميرا تمر علينا بلقطات طويلة وفي أماكن الأحوال متوسطة وسريعة لا تسمح بتكوين فكرة واضحة عن هذه الظروف.

وبذلك فالفيلم يقع في التبسيط ((الطبيعي)) للواقع الاجتماعي المعقد الذي يتفاعل بطريقة جدلية، وهذا التبسيط يتضح أكثر من خلال أسلوب الإخراج (2) الذي يعتمد على السرد السينمائي التقليدي حيث تتداول الأحداث بطريقة مستقيمة ((خطية LINEARE)) وبإيقاع بطيء نوعا ما رغم حدته في البداية، ولقطات طويلة المنجم والأحياء الشعبية، وكان يمكن أن يستخدم الأبيض والأسود أن يستخدم (نسخة الفيلم)، خصوصا لما لهما من جمالية معبرة وساحرة إذ تم إتقانها في إعطاء الجو المناسب

1-CLAUD MICHEL CLUNY ouvrage dega cite -P240

(2) قبل أن يخرج ((محمد علي مازية)) فيلمه الطويل الأول هذا كان قد أخرج عدة أفلام قصيرة منها: ((الحياة بين النيران)) سنة 1969، و((البرتقال)) سنة 1967.
كما اشترك في الفيلم الطويل ((الجحيم في سن العاشرة)) بجزء ((اللقاء)) سنة 1969، وجزء ((حامل الرسالة)) من فيلم ((قصص من الثورة التحريرية)) 1969...

لتلك الفترة التي تميزت بالبساطة أبسطة أيرجسي بمثابة مسرر الاستغلال الذي يتعرض له العمال الجزائريين ،غير أن الضعف الواضح في تشكيل الصورة من حيث (التحميض واختيار اللقطات لم توف بالموضوع .

ومع بدء الديناميكية والحركة داخل المنجم (الاضطراب ،والمنف الضماد ..) يبدأ الايقاع في التسارع والديناميكية حيث القطع السريع من لقطة الى أخرى ومن مشهد لآخر في محاولة للتوفيق بين الشكل والمضمون ،الا أن اللغة السينمائية لاتعتمد على عناصر معينة متناسبة العناصر الأخرى وانما تتطلب التحكم الدقيق في جميع مكونات هذه اللغة ،وهذا لاينطبق على فيلم ((عرق أسود)) حيث استعمال الصوت ((الحوار)) في بعض الأحيان (مشاهد الأمين مع التقنيين) كما أن الموسيقى المختارة للتعبير عن أجواء العمل بالمنجم كانت غير ملائمة خصوصا في بداية الفيلم حيث نسمع دقات عالية ومتوالية دون أن ترافقها مشاهد ،وهنا كان يمكن استعمال الأصوات الطبيعية نفسها (أصوات الالات) خصوصا وان هذه الاستعمالات معروفة في الفن السينمائي .

كما أن الأداء التمثيلي جدا ضعيفا خصوصا وانه اعتمد على ممثلين مسرحيين هواة مثل : (كيتسوني) (حتي زياني) لم تكن لهم تجارب في التمثيل السينمائي ،فمثلا تاهر شخصية (ايديسر) أو امريسة أي تلقي خطب ،وهي ذات طابع مسرحي أكثر منه سينمائي .

وعلى العموم فان أسلوب الفن يقع ضمن الاطار العام الذي اتبعته الافلام المنتجة في تلك الفترة : 1972 وهو أسلوب يحاول الاقتراب من الواقع عن طريق التصوير في الأماكن الطبيعية ،واستعمال ميزانية ضعيفة وعدم الاعتماد على نجوم معروفة ،وهذا ليس بجديد على الفن السينمائي اذ أن مدارس ((دزيغا فيرتوف)) السينمائي السوفياتي و: (الواقعية الجديدة)) في : ((ايطاليا)) وفي ((الموجة الجديدة)) بفرنسا

تعتبر من المدارس المهمة وذات التأثير الواسع على الفن السينمائي ونظرا لاخفاقه في تقديم معالجة جديدة للواقع الاجتماعي الذى تناوله فانه يخفق أيضا في تقديم معالجة سينما توغرافية ،وبذلك تبقى علامات وأجواء عالية بعيدة عن الاهتمام .

في الفترة الذى أنتج فيها الفيلم : ((عرق أسود)) سنة : 1972 ظهرت عدة أفلام أخرى ومنها : ((نوة)) لعبد العزيز طولبي و: ((يوميات شاب عامل)) لمحمد أفتيسان ،و: ((المسب)) لمحمد شويخ و: ((الفارقة)) لهاشمي الشريف و: ((الفحام)) لمحمد بوعماري الذى أطلق على تلك الحركة تسمية ((سينما الجديد)) وقد شكلت محل نقاش واسع في الأوساط المهتمة بين مؤيد ورافض ، وعلى العموم (سينما الجديد) تقف في مواجهة سينما ،النمط القديم (حامينا راشدى)) قدمت من طرف سينمائيين شبان منشغلين أساسا باستعمال الفيلم كوسيلة للتجنيد السياسي في الجزائر))

وللمزيد أنظر :

abd elghani megherbi- le double mirage de Limage sociologie du cinema en algerie 1896 1980 - TOME 1.

الصفحات : 318 _ 319 _ 320

فيلـــــــم : الأســـــر الدايـــــــــة :

انتـــاج : المصالـــح الثقافيـــة لجبهة التحرير الوطني .

اخـــراج : جعفـــر دامرجـــي بالاشتراك مع المجموعة الثقافية التابعـــة لـ ج ت م . وتـــم انتـــاج الفيلـــم سنـــة : 1972 . فهـو اذن يقـع ضمـــن الاطـــار الاجتماعي السياســـي لمطالـــع السبعينــــات.

يحـــاول الفيلـــم (جدليـــا) التعـــرض للمشريـــة 92 ـ 1972 . من خـــلال تصويره للعلاقات الاجتماعيـــة القائمـــة بين الطبقـــات والفيئـــات الاجتماعية التي يتصـــورها . وفـي هـــذا الفيلـــم تطرق المخـــرج للتغيرات الاجتماعيـــة التي عرفتهـــا المرحلـــة ، محاولا في نفـــس الوقـــت الربـــط بين مختلـــف هـــذه الأحـــداث والصراعـــات ـ1ـ ومواقف الجماعة الاجتماعيـــة منهـــا ، وأهـــم هـــذه الأحـــداث هـــي :

1 ـ ظهـــور التسييـــر الذاتـــي : غـــداة الاستقـــلال يدور صراع حـول الأراضـــي الشاغـــرة ، بين عمـــال الأرض الذين يستولـــون على الأراضي ويفرضـون اراداتهم باعلانهـــم التسييـــر الذاتـــي وبيـــن البورجوازيـــة العقاريـــة التي تحـــاول بدور هـــا لم هـــذه الأراضي لصالحهـــا معتبـرة ان الثـــورة انتهـــت بخـــروج الاستعمـــار (مشاهد اضـــراب عمال الأراضي ومحاولة تكسير الاضراب من طرف البورجوازي العقـــاري ، قـام بالدور ((حسن الحســني)) . ونظـرا لكون الفيلـم يتعـرض لعـــدة مواضيـــع ويمـــر بلقطـــات سريعـــة الى درجـــة أننـــا لا نسمـــع حوار كافيا بين عمـــال الأرض و البورجـــوازي العقـــاري ، فهـــو لا يسمـــح لنـــا بمعرفة مختلـــف جوانب هذا الصـــراع .

ـ1ـ غالبـــا مايرفـــض السينمائييـــن الجزائرييـــن الحديث عن الصراع الطبقي ويؤكـــدون ارتباطهـــم بالتضامـــن الوطنـــي وحسب السينمائي ((عبد العزيز طولبي)) يطغى هـــذا المنظـــور علـــى أغلـــب الأفـــلام الجزائريـــة باستثنـــاء ((نـــوة)) و ((المغتصبـــون)) لامين مرباح وفيلم : ((الأســـر الدايـــة كتـــاب :

LOTFI MAHERZI -lecinema algerien ouvrage dega cite - P355

2- انشاء قطاع الدولة :

في المرحلة الثانية تأخذ الدولة على عاتقها مهمة تأميم القطاع الخاص الاجنبي وتكوين القطاع العام للدولة الفتية . وهنا أيضا يدور ((صراع)) بين العمال وبين الادارة الجديدة التي تحاول فرض هيمنتها الخاصة وارادتها الذاتية على نشاط قطاع الدولة واتجاه تطوره ومحاولات وضعه في خدمة مصالحها واستخدامه للاغتناء الشخصي ومظاهر الأبهة على حساب الشعب (مشاهد الحفلات والتردد على الأماكن السياحية والمنازل الخاصة والمطاعم الفاخرة ...)

كما يتعرض الفيلم في اطار هذه الخلفية الاجتماعية الى وضع المرأة الجزائرية وعلاقتها بهذه المعايشات والى أشكال ثقافية مثل زيارة الأولياء الخ ...)

ان الخلاصة التي يمكن استخراجها من الفيلم هي أن الثورة الزراعية ليست نهاية في حد ذاتها ولكن هي مرحلة من بين مراحل أخرى قبل أن نصل الى الهدف النهائي الذي هو تحقيق مجتمع بدون طبقات (1) . واذا كان الفيلم يصور هذه البانوراما الاجتماعية من خلال ملاحظات انتقادية لا يعاني حلا نهائيا لأن الحلول مندرجة في الحركة العامة التي تتجلى في المسار الثوري الراهن (2) حسبما جاء في ملخص سيناريو الفيلم من طرف الجهة المنتجة للفيلم .

ان البدء في تطبيق الثورة الزراعية يدفع بالملاكين العقاريين من المستوى الاول الى الالتحاق بالوظائف الادارية في مؤسسات الدولة (مدير المؤسسة المؤسسة ابن المالك العقاري) وهنا يصبح الجهاز البيروقراطي الطريق المفتوح للكائنة والمركز الاجتماعي الرفيع ومن ثم تدخل ضمن عملية التحول الى بورجوازية بيروقراطية ، حيث تتبع من خلال تحكمها في أجهزة التسيير الفعلية للمؤسسات الاقتصادية والاجتماعية ، وبسبب الوظائف التي تحتلها في البناء الفوقي للدولة واحدة من أكثر الفئات تنظيما في المجتمع

1-megherbi abd elghani ouvrage dega cite -P414

(2) - وزارة الاعلام والثقافة (مرجع سابق) ص: 47

قبل التأميم ، ((رغم أن الاقتصاد المستعمل للعمال الجزائريين أظهر ديناميكية أكيدة في المؤسسات الخاصة التي يحكمها الأجانب)) (1) ويظهر من خلال اللقطات والمشاهد أن العمال قد فاجأهم قرار التأميم ، فالممثل النقابي يأتي متأخرا بعد أن يكون قد حضر المسؤول الرئيسي والادارة الجديدة .

كما أننا لانشاهد شيئا عن الحالة الاجتماعية والأصل الاجتماعي للممثل النقابي فاذا كان مثلا ((ايدير)) في : ((عرق أسود)) عامل عاد من الهجرة و ((سليمان)) في : ((يوميات شباب عامل)) طالب سابقا ، فان شخصية الممثل النقابي هنا مثل بقية العمال مجهولة حتى أنه لايظهر في العمل بتاتا ، انه يحضر اجتماعات مجلس الادارة وفي بعض الأحيان يأتي متأخرا ولا يعطي المدير أي اهتمام لمقترحاته انها شخصية تبدو غير متفحصة ، ان لم تكن ملفقة خصوصا من حيث الأداء السينمائي الى درجة أنها تسقط في الكاريكاتورية .

والمحاولة ((الجدلية)) على مستوى التحليل الاجتماعي ((المضمون)) تخفق أكثر على مستوى المعالجة السينمائية ، حيث أن كثرة الحوار و طريقة تصوير أحداث الفيلم فيما يمكن تسميته ، بالفيلم الاذاعي ، فهو يكتفي بلقطات سريعة دون تثبيت سينمائي واضح حول أي موضوع من المواضيع المطروحة .

ولاشك أن الممارسة المسرحية للمخرج (2) أثرت على الاخراج السينمائي ((فكل شيء قبل في هذا الفيلم الذي يتميز بجمالية ، بدون شك بدائية . فالتقطيع في أغلب الأوقات مسرحي أكثر منه سينماتوغرافي)) . (3)

---

(1) عبد القادر بخلول (مرجع سابق) ص : 170 .

2- قبل أن يخرج (جعفر دامرجي) هذا الفيلم كان قد درس المسرح بألمانيا الديمقراطية وأخرج للمسرح سنة : 1967 مسرحية ((الاستثناء والقاعدة)) لبرترلد بريخت .

3-PAULIN SOUMANOUVIEYRA -le cinema africain des origines a1973-presence africain -paris - 1975 -P38

والمحاولات السينمائية التي استخدمها (كالصوت من خارج المشهد وصوت تصريحه .
عندما يقوم بسيره المديد في سيارته السمى أحد المرئيات السياحية في يوم أول ماي
ونسمع تصريحه الذي يسمع من احتفالات العمال بهذا اليوم) للتعبير عن موقف اجتماعي -
سياسي لم تكن فعالة ولم تزيد شيئا من جمالية الفيلم ، والتي تميزت
بالخلط والتشتت بين الواقعية والابهامية الى درجة أنه يمكن حذف عدد
مشاهد دون التأثير على الفيلم . ومما زاد في ضعف الجانب الجمالي للفيلم
الأداء التمثيلي الرديء باستثناء (حسن الجسمي) للممثلين الذين محترفين
فأدوارهم تبدو مفتعلة .

ان محاولة المخرج الاعتماد على لوحات اجتماعية وابعادها بشكل قصة
سينمائية بالحضور التقليدي هي بلا شك محاولة مهمة . ولكن من عملية
الربط بين هذه اللوحات الاجتماعية بصورة تقليدية وتقليدية ، فبدلا من توليف
((مونتاج)) متوازي وتقابلي جدلي ، جاء المونتاج تتابعي مما أحدث
الاختلال في توازن عضوية الفيلم على المستوى الجمالي ، وبين الفهم ((الجدلي)) للواقع الاجتماعي المعقد
وبين السرد السينمائي .

- فيلم : ليلى والأخريات :

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .

اخراج : سيد علي مازيف ، سنة : 1978 م.

اعتمد المخرج في كتابة سيناريو الفيلم بالتعاون مع سعيد أيت عمار على تحقيق سوسيولوجي حول عالم المرأة على العموم واستغرق ذلك التحقيق سنة بكاملها (2)

الفيلم يقدم لنا أكثر من نموذج نسائي الا أنه يعتمد على نموذجين هما :

((مريم)) الطالبة بالثانوية و ((ليلى)) العاملة بمصنع تركيب أجهزة التلفزيون وأحداث الفيلم تجري في مجتمع ((انجز ثورته التحريرية)) ويسعى لانجاز ((ثورته الاجتماعية)) ويندرج ضمن هذا الاطار الذي يواكبه هذه الأخيرة ومبدئيا فان ((مريم)) و ((ليلى)) تعيشان في مجتمع ثوري سياسيا واقتصاديا يسعى من ضمن مايسعى اليه الى اشتراك المرأة في عملية التطور الاجتماعي والاقتصادي مما يقتضي خروجها الى ميدان العمل ، لكن هذا ليس سوى مبدئيا لأن الأمر الذي أكدته التجارب التحريرية والاستقلالية انه حتى بعد انجاز الثورة الوطنية بسنوات طويلة سيظل هناك مايقتضي انجازه على الصعيد الاجتماعي خاصة وعلى صعيد الفكر والعادات والتقاليد بشكل أكثر عمومية . (3)

1- في الوقت الذي أنجز فيه الفيلم كانت هناك عدة قرارات اجتماعية وثقافية وسياسية قد عرفت طريقها الى التطبيق على مستوى المجتمع الجزائري وهي قرارات تمس البنية الاجتماعية - الثقافية من بينها الثورة الزراعية ، التسيير الاشتراكي للمؤسسات ، ديمقراطية التعليم وغيرها ... ولهذه القرارات انعكاس على واقع المرأة الجزائرية .

(2) - الاذاعة والتلفزة الجزائرية - مجلة : ((الشاشتان)) العدد : 3 مارس 1978 ص : 32 .

(3) - ابراهيم العريس - (مرجع سابق) ص 136 .

ففي أوج اقبالهما على التعليم وفي أوج انتظارهما للوصول الى الجامعة تتعرض ((مريم)) الى محاولة تزويجها بالقوة ، حيث يتقدم شاب لخطبتها عن طريق الخاطبة ونسي لا تعرفه كما أنه لم يكن قد رآها من قبل ، والفيلم اذ يواكب عملية الخطابة من طريق الخاطبة يصل بنا الى اللحظة التي تنفجر فيها ((مريم)) وترفض وحتى حين تحاول اللجوء الى أختها العامل ((المثقف)) سياسيا يقف ضدها طالبا منها الرضوخ ، فتتجاوزه وتعلن رفضها قاطعا ليس للزواج في حد ذاته ولكن للظروف والطريقة التي يتم بها ، هذه الطالبة لا تجد مساندة الا من العاملة ((ليلى)) وهي مساندة معنوية .

وفي مقابل مسيرة ((مريم)) هناك مسيرة ((ليلى)) العاملة المتزوجة ، ولها بنت ، والتي تجد لزاما عليها أن تجابه في المصنع مجموعة من العقبات التي تبدو غير عادلة أزاء وضع العاملات ، هذه العاقبات التي تظهر على شكل الاستخفاف والاستحقار من طرف المشرفين على العمل والنظرة الأبوية من العمال الرجال والفيلم هنا أيضا وكغيره من أغلبية الافلام[1] السينما الجزائرية الأخرى يريد أن يقول في دفعة واحدة كل شيء عن المرأة ولذلك فهو يصور عدة نماذج بدءا من الطالبة وحتى الخاطبة مما يجعله يفقد التركيز والمعالجة الكافية لظاهرة معينة ونظرا لأن الفيلم يتعرض لأسرة عاملة فسنحاول معرفة العلاقات الاجتماعية التي تتحرك ضمنها .

---

1 - غالبا ما تصور الأفلام الجزائرية مجموعة من المشاكل والمواضيع والأحداث وتقدمها على شكل بانوراما اجتماعية في فيلم واحد ، مما يفقدها التركيز والمعالجة المكثفة سواء على المستوى السينمائي أو المستويات الأخرى اجتماعي سياسي ثقافي نفسي ...) لأي موضوع من المواضيع مثل أفلام (الليل يخاف من الشمس)) ((والشبكة)) و: ((الفيد)) ، ((مغامرات بطل)) ، ((حواجز)) ، ((سقف وعائلة)) ، ((زواج موسى)) .. الخ ... ولا شك أن لهذا أسباب متعددة ليس مجال ذكرها هنا

علاقة (ليلى بزوجها) :

ليلى تعيش مع زوجها وبنتيها في عائلة نووية مستقلة عن الأهل وهي تعمل بموافقة زوجها ، نتيجة لأسباب اجتماعية واقتصادية ، أي تعمل من أجل تحسين الوضعية الاجتماعية العائلية ومن أجل مساعدة أهل زوجها وأهلها اللذان لا نعلم دخلهما ، ورغم أن هذه العلاقة لا تخلو من التوتر نتيجة تغيب ((ليلى)) عن المنزل مما يدفع الزوج الى القيام ببعض شؤون البيت ، الا أن هذا التوتر لا يدوم ، بل ينتهي بانسجام وتفاهم .

واذا كانوا يعيرون المرأة المتزوجة العاملة ويلومونها مقابل ذلك على تقصيرها تجاه أبنائها وتصبح أكثر استقلالا عن زوجها من الناحية الاقتصادية من الزوجة غير العاملة كما أنها تطمح أن تغير من القرارات المتعلقة بالاسرة ، الا أن الفيلم لا يصور الوضع الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية التي تعيشها هذه العائلة النووية خصوصا وأنها في بداية التكوين بالنسبة للمجتمع الجزائري ولا زالت ترتبط بعلاقات قوية بالعائلة الممتدة ، حيث يلعب الأهل من الزوجين دورا معتبرا في حياة العائلة ويكتفي هذا التقديم بعدة نماذج نسائية بمشهد واحد تقريبا وبلقطات متوسطة وسريعة لتصوير نوع العلاقة بين ((ليلى وزوجها)) وهذا غير كاف ، ولذلك نبقى نجهل عدة جوانب فمثلا : لا نعرف مهنة الزوج ولا مستواه التعليمي .

1- العائلة النووية موجودة في المجتمع الصناعي الحديث وهي انعكاس للظروف الفردية التي يعرفها المجتمع وهي من أهم أبعاد وأهم الظواهر الاجتماعية التي تميز المجتمعات الصناعية .

أنظر : دينكن ، ترجمة : احسان محمد الحسن ، معجم علم الاجتماع ، دار الطليعة بيروت لبنان ، الطبعة الأولى : 1981 ، ص 97 - 98 .

علاقة ((ليلى)) بمجموعة العمال :

ليلى تعمل في مصنع سمسة ناجحة لترتيب أجهزة التلفزيون ومع بقية زملائها من العمال والعاملات، وتتميز هذه العلاقة بكونها علاقة انتماء رأسمالية باعتبار أن ملكية وسائل الانتاج فيها تعود الى صاحب العمل مما ينتج عنه استثمار لمجهود العمال، الا أن الفيلم لا يصور طبيعة هذه العلاقة بوضوح الى درجة أن الباحث يعتقد أن أحداث الفيلم تجري في القطاع العام (1).

وهذا الانفصال أو الانفصال يتماشى مع غرض الفيلم الذي يحاول تصوير الوضعية الاجتماعية الأخلاقية التي تعيشها المرأة العاملة في مجتمع فرضت فيه حديثا للعمل في مؤسسات صناعية، من قبل التصورات والاتجاهات التي مازالت تعارض هذا الخروج وتحصر أن تتجمل دور المرأة لا يتعدى حدود العمل في البيت وهذا الاتجاه يتجسد في شخص المشرف على العمل الذي يمارس سلوكا ((رجوليا)) اتجاه العاملات مما يتجاوز الحدود اللازمة لعلاقة العمل التي تربطه بالعاملات بتوجيه كلام يتعارض ويتجاوز حدود عملها ومسؤوليتها فتتجه سهير ((زبيدة)) احدى العاملات يتكسر كرسي للتركيب، وهنا يتدخل المشرف فيؤنب العاملة متجاوزا ((الأخلاق اللازمة)) فتتدخل (ليلى) وتطلب منه أن يعتذر للعاملة، الا أن المشرف يعتبر ذلك جنونا واخلال بشرفه وقيمته (كيف أعتذر لها قدري يسرون).

ويستمر الفيلم في تصوير الموقف على أساس أنه موقف أخلاقي فالعاملات بقيادة ((ليلى)) يضربون عن العمل مطالبات بأن يعتذر المشرف للعاملة المهانة، كمطلب وحيد في حين يستمر المشرف في الرفض.

وهنا يصور موقف العمال الرجال الذين فاجأهم الاضراب كموقف أسوى فأغلبية العمال يرفضون الانضمام الى الاضراب باستثناء ((عليلو)) الذي يظهر أن انضمامه الى الاضراب لم يكن نتيجة وعي عمالي بضرورة التضامن مع العاملات، ولكن لموقف شخصي من المشرف

---

(1) ـ ابراهيم العريس (المرجع السابق) ص 135.

((الانقسام)) لأنه كان قد أهانه هو أيضا ـ لكونه بقيادة العاملات وليس لكونه لا يطالب مطالب نقابية ، وينتهي الموقف بتكوين لجنة العمال والعاملات للتفاوض مع الادارة بعد أن يقترح العمال ((الرجال)) مطالب نقابية فتصبح المطالب ، زيادة على الاعتذار للعاملة المهانة ، زيادة الأجور ، تكوين الفرع النقابي ، توفير الخدمات الاجتماعية ، فالفيلم بالأساس لا يصور مطالب عمالية بقدر ما يصور مطالب أخلاقية ولا يطرح مطالب كمية ولكنها مطالب نوعية ، ومن نوع خاص ، تتعلق أساسا بوضعية المرأة ضمن مجتمع يعيش مرحلة انتقالية تتميز بهدم بنية اجتماعية ومحاولة اقامة بنية جديدة ذات توجيهات ((تقدمية)) تحاول أن تعطي للمرأة العاملة مكانة محترمة ضمن هذه البنية الجديدة .

والاسلوب الاخراج التعليمي / الذي اتبعه المخرج سابقا حينما يحاول أن يلائم بين ذلك التناقض القائم بين مجتمع يتيح للمرأة أن تدرس وتعمل لكنه لا يزال يرفض مايبتغي أن يوالمه هذا من اعادة بناء للمفاهيم العائلية والعلاقات الاجتماعية (1) . انه يحاول أن يصور وضعية النضالات التي ينبغي للمرأة ضمن مجتمع كهذا أن تخوضها ، ضمن الاطار الكلي لحركات الصراع الطبقي والاجتماعي .

الفيلم لا يصور بكفاية ظاهرة عمالية ، بل ظاهرة عمل المرأة ، نظرا لكونه يقدم عدة نماذج مهمة اولا ايجابات حلول لها ، في مشاهد قصيرة ومختصرة ، فمريم تستقيل رفضا للزواج ، بينما تتمكن ليلى)) من انجاح الاضراب وكسب العمال الرجال الى جانب العاملات من أجل مطالب تبدو غير مهمة بالنسبة للرجال ، وهذا الحل التبسيطي والتعليمي يفرض تجاوز جوانب متعددة لأن الظاهرة أعقد مما صورت عليه مما سبب حل ميكانيكي عفوي وغير مقنع اجتماعيا وسينمائيا

---

(1) ـ (المرجع السابق) ص: 137 .

(مشهد الاضراب مثلا :)) ففي البداية يبدو كل شيء هادئا ، فالعمال
منهمكون في عملهم دون أي مشاكل وبصفة مفاجئة ونتيجة تسرب المشرف ، الذي يبدو وأن
وجوده ليس بجديد يبدو على العمال يعلن الاضراب من علامة لا نعرف عن ماضيها العمالي
شيئا ، فهي ليست نقابية وليست في حزب سياسي ولا حتى في منظمة نسائية ومع هذا
تستطيع جر العمال الى الاضراب .

ان المشاهد المذكورة حتى اذا اعتبرناها جمالية الا أنها ترتكز على صراع
الاخلاقي ، هو الصراع بين الخير والشر ، وجمالية أسود وأبيض وليس
هو : (الصراع) انتاج أسباب ومواقف اجتماعية ثقافية ولذلك تتخذ (ايلي) الموقف
الخير فهو من طرف عاملة ، اما أن يتخذ المشرف المعاملة المهانة واما الاستمرار
في الاضراب ، انه موقف يكشف عن وجهة نظر المخرج وليس عن موقف عمالي حتى من نساء
عاملات ، اذ من غير المعقول أن يفقد المشرف عليه ويتقبله بهذه السهولة ولهذا
السبب وحده ، وكذلك ليس من طبيعة العمال النقابية ، أن يرتمو مستقبل عامل
لهذا المصير بسبب تافه وغير مقنع .

الفيلم على مستوى الاخراج لا يمكن اعتباره فيلما مهما ولا يأتي بجديد حتى على مستوى
السينما الجزائرية (عمر قتلاتو ، لمرزاق علواش مثلا) فقد اعتمد على حبكة قصصية خيالية
وسيناريو غير متقن في تصوير الشخصيات التي لا تظهر الوحدة العضوية بينها خصوصا بين
الشخصيتين الرئيسيتين : (مريم) و (ايلي) فقط أنهما بارتان وكل شخصية منهما تشكل
لوحة لوحدها ، واعتماد المخرج على التجسيد التعليمي والأداء التمثيلي الهادئ والخير
مفتعل وعلى مشاهد ((شعبية)) ، مشاهد الحافلة ، والمقبرة مثلا ، كان بهدف جعل الفيلم
مشاهدا من طرف أكبر عدد ممكن ولكن هذا التجسيد أوقع الفيلم في نوع من السطحية في
التعامل مع الأمور سواء على المستوى الاجتماعي ، رغم اعتماده على تحقيق سوسيولوجي
أو على المستوى السينمائي حيث جاء أبعد ما يكون عن تعقد الفن وترئيته الحسي
في انعكاسه لتعقد الواقع الاجتماعي .

فيلـــم : يوميـــات شـــاب عامـــل :

انتـــــاج الاذاعــة والتلفزيـــون الجزائريـــــة .

اخـــــراج : محمـــد أفيتســـان ، سنـــة 1972 .

الفيلـــم جـــاء بعـــد قـــرار تأميـــم المحـــروقـــات في : 24 فيفري 1971 ، و محمـد خصيصـــا لدعـــم هـــذا القرار ، ((لـم أريـد عمل فيلـم مختصـم ، كتبت السيناريـــو في خمسة عشرة يومـا ، انهـــا مشاركتـــي السريعـــة في تدابيـــق قـــرارات الثـــورة ، وفـــوق هـــذا ، تكفل الفنـان السينمائي للمشاكـل الاجتماعيـــة والاختيـــار السياسي للبـــلاد ، من جهـــة أخـــرى في تلك الفترة كانـت لمديريـــــة الاذاعـة والتلفزيـــون نـازة تجـاوزهـا الدهـر ، انها تريد تلفزيـون ((صنـــدوق عجائـــــــــب)) بعيـــدا عن الحقائـــق الوطنيـــة ، لهذا رأينـا نحـــن السينمائييـــن ان نحاول الحـد من هـذا بانتـــاج لاقصـــى حـــد جزائري)) . (1)

مـــن خـــلال هـــذا التصريـــح المخرج بقيمـة الفيلم وأسلوب اخراجـه نعـــرف الى أيـــة درجـــة جـــاء هـــذا العمـــل سريعـــا مفككـا ، وغير مترابـــط سواء من الناحيـــة السينماتوغرافيـــة أو الجانب الجمالـــي للفيلـــم ((الذي هـــو مخصصـا ليوميات شاب عامـــل)) .

الفيلـــم يعـتمد على شخصيـــة نموذجية مختارة هي : ((سليمان)) ـــ الداب ـــ النقابي الـــــــذي يظهـــر منـــذ البدايـــة كمناضـــل حيـــث يتخلـــى من متابعـة دراستـه بالمعهـد الوطني للمحروقـــات ببومـــرداس ، نتيجـــة وفـاة أبيـــه ـــ المناضـل النقابـــي السابـــق ((فلاشبـــاك)) ـــ ليلتحق بالعمـــل بقاعـــدة حـــاسي مســـعـــود كفنـــي للتنقيـــب عن البترول ، لكن الفيلـم وبدون مقدمـــات معقولـــــة تسمـــح له ((سليمـــان)) باكتســـاب وعي سياسي ونقابـي نجـــده منـــذ البدايـة على درجـة عاليـــة مـــن هـــذا الوعـــي ، ولـــذلك فهو ينخـــرط مباشـــرة في النشـــاط النقابي للاتحـاد العـــام للعمـــال الجزائرييـــن ، مركـــزا على اعطـاء الصبغـــة السياسيـــة للنشـــاط النقابـي للنقابـــة .

1-IFTICENE MOUHAMED - algerie actualite -N 729 -octobre -1979

ان هذا البطل الايجابي)) المأخوذ بطريقة فجة من الواقعية الاشتراكية في السينما السوفياتية ـ المرحلة الستالينية ـ يعتمد أسلوب المغامرة البوليسية ((الهوليودية)) للممارسة نشاطه النقابي وتحقيق أهدافه . فبالتعاون مع زميله ((علي)) يكشف محاولة تخريب بالقاعدة البترولية من عناصر جزائرية وفرنسية ، ويتمكن من القاء القبض على المخرب وتسليمه لرجال الدرك ، وبدلا من استمراره في النشاط النقابي بالقاعدة ينتقل ولأسباب غير مقنعة ـ نتيجة وقوعه في حب فتاة مراهقة ابنة أحد الفلاحين الذين يشتغلون عند الاقطاعي ((مالك عبد الله)) ـ الى الأخذ على عاتقه تحرير الفلاحين من الاستغلال الذي يعيشونه ، ورغم أنه يتعرض للاعتداء من طرف رجال الاقطاعي الا أنه لا يتخلى عن تحقيق طموحه وأهدافه في اعادة الأراضي للفلاحين واقامة تعاونية زراعية لهم ، معتمدا على أسلوب الاضراب كطريق لتحقيق هذه المطامح ، ان كل هذا ((شيء كثير بالنسبة للشاب ((سليمان)) وتوازن الفيلم الذي يحصر ضمنه لا نموذجيا بصورة مفتعلة نوعا ما)(1) .

هذه المقدمة حول شخصية ((سليمان)) أرى انها ضرورية لأن الفيلم مركزا أساسا حول هذا ((البطل الايجابي)) ـ فبدلا من أن يصور علاقاته الحطية ((العمالية)) مثل علاقته بالادارة وزملائه العمال ، والاطار العام للمحيط العمل فانه ينصب على علاقات خارج هذا الاطار ، وحتى هذه الأخيرة بدلا من أن يدرجها عن طريق أسباب مقنعة ، وفي اطار اجتماعي معقد وشامل فانه يقحمها في أحداث الفيلم ، وهذا يتماشى مع تبسيط شخصية ((سليمان)) المغامرة ، وفي أسلوب الاخراج المشتت بين عدة أساليب واتجاهات ، وكل هذا ناتج عن الاعداد المتسرع للفيلم هذا التسرع الذي انعكس على مضمون الفيلم ... اهماله الجانب الأساسي وهو الجانب العمالي وعلى شكل الفيلم ذو الايقاع السريع الذي يبدو وكأنه متلهف للكلام ((والخطاب)) مما أوقعه في الصبغة الدعائية

1- C.MICHEL CLUNY -ouvrage dega cite - P205

زاد منها حدة كون الفيلم تلفزيونيا والمباشرة التي تمس الجانب الفني ويظهر ذلك من خلال النداء الذي يوجهه في نهاية الفيلم الى العمال طالبا اياهم التجنيد من أجل انجاح الثورة وتحقيق مطالبهم .

علاقة سليمان بمحيط العمل :

نظرا لقصر الفيلم في الجانب العمالي أدرج هنا جميع العلاقات المتعلقة بمحيط العمل وتدولا علاقة العمل في اطار المؤسسة تابعة للدولة ((حسب الفيلم)) فهو أي أحداث الفيلم أو قسما منها تجري قبل عملية التأميم مما يعني أن قسم من هذه المؤسسة لازال تابعا للرأسمال الأجنبي وهذا الجانب لايصوره الفيلم كما أنه لايصور طبيعة ونوع العلاقة بين الادارة والنقابة ولا نعرف دورها النقابة في التأميم الذي يأتي بقرار من فوق تتخذه السلطة السياسية ((يقدم فقرات خطاب الرئيس بومدين في : 24 فيفري 1971 الذي يعلن فيه تأميم المحروقات)) . كما أن الاطار الاجتماعي والفيزيقي للعمل لايظهر في الفيلم فالقاعات العامة والمتوسطة التي نشاهدها في هذا الاطار تتحلى (بالبذل) حيث نشاهده في ميدان التنقيب وفي مقر اقامته الذي يظهر أنه يتوفر على كل شيء غلافة نوم حمام مطعم .... ونظرا لتركيزه على البطل الايجابي) الذي جاء على صورة زورو : / أو طارزان : /

كما يلاحظ الاستاذ : مخربي عبد الغني في البحث المشار اليه سابقا فاننا لانشاهد الأكثرية العمالية هذه الأكثرية التي تتحول هنا الى ((ديكور)) الخدمة السياق العام للفيلم مشهد الجمعية العامة للعمال مثلا على غرار الأفلام التي أنتجت في عهد الاستعمار حيث تعطي الأهمية للمناظر الطبيعية والأجواء الفولكلورية للصحراء وهو مانشاهد في فيلم ((يوميات شاب عامل)) مشاهد عيد الغزلان والأغاني الفولكلورية ... ان الديناميكية السريعة التي أعتمد عليها الفيلم جعلته ينتقل من مشهد الى آخر عن طريق تقطيع سريع دون بناء (محكم بحيث يسمح لنا بفهم المحيط الاجتماعي للعمال في هذه المؤسسة وهذا الايقاع السريع يقود ((سليمان)) الى الخروج عن الاجواء العمالية ليقيم علاقة اجتماعية مع طبقة اجتماعية أخرى (الفلاحين) ولكن هذا يتم بأسلوب المباشرة والسرد التقليدي الخطي للقصص السينمائية .

فيلم : الشبكة :

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .
اخراج : غوطي بن ددوش ، سنة : 1976 .

تجري أحداث الفيلم في منطقة ساحلية من الجزائر (تنس) تكاد تكون معزولة وباستثناء بعض المزراعات الخفيفة التي لاتسد حاجيات سكان القرية يشكل صيد السمك المورد الاقتصادي الرئيسي ، هذا المورد الذي يتحكم فيه أحد الاحتكاريين البورجوازي خليفة) ، فبعد أن أصبح هوالمشتري الوحيد للأسماك أصبح أيضا يمنح القروض والتبيقات المشروطة بالرهن المقساري ، لأصحاب زوارق الصيد ، وهكذا استطاع (سي خليفة) أن يستحوذ على الصيادين ويجعلهم يخضعون له خضوعا كاملا ، اذ أنه صاحب المعمل الوحيد بالقرية وهو معمل تعليب الأسماك وصاحب وسائل نقل وتسويق الأسماك ، وهكذا يسيطر على موارد القرية الأساسية ويستغل مجهود العمال والصيادين في نفس الوقت ، مما يولد رد الفعل عند الصيادين بقيادة (معمر ، والشيخ رابح) والعاملات (بقيادة العالية (زوجة معمر) . من أجل وضع حد لهذا الواقع . (2)

هذا باختصار شديد ملخص سيناريو الفيلم الذي وضعه ((مصطفى قومي)) لكن الفيلم وكغيره من الأفلام الجزائرية ، كما سبق الاشارة الى ذلك ، يطرح عدة مواضيع دفعة واحدة وهو يصور أساسا العلاقة بين المدينة والريف والظواهر والعلاقات الاجتماعية الخاصة بكل منهما ، في مجتمع يعيش في مرحلة تتميز بالديناميكية

-1- قام بالأدوار الرئيسية على الترتيب :

معمر : سيد علي كويرات .
الشيخ رابح : حسن الحسني
خليفة : المرحوم عبد الحميد رايس ،
العالية فاطمة بلحاج

(2) - (الشاشتان) عدد : 18 نوفمبر - 1979 .

علاقة ((معمر)) بالمدينة :

فيلم ((الشبكة)) هو من ضمن الأفلام الجزائرية الاخرى مثل : ((الفحام))
و: ((المفيد)) و: ((اللي فات مات ـ النولة)) و: ((حواجز)) وغيرها ....
من الأفلام التي حاولت طرح وتصوير العلاقة الجدلية بين الريف والمدينة ، وسنحاول هنا
معرفة طبيعة العلاقة التي أقامها ((معمر)) مع المدينة ، وقبل الحديث عن هذا
فالتعرف عن الأسباب التي دفعت ((معمر)) بالهجرة الى المدينة حسب
ماصورت في الفيلم ، في المشاهد الأولى يظهر ((معمر)) كواحد من الصيادين الآخرين
الخاضعين للبورجوازي ((خليفة)) الذى يحتكر صيد السمك عن طريق عدة أساليب
منها فرض سعر موحد ومحدد للأسماك وعملية الرهن المقنن ... ورغم أن
((معمر)) يظهر بعض التذمر من هذا الوضع الى أن المشاهد لاتصور وعيا واضحا
كالوعي النقابي مثلا ، انه نوعا من رد الفعل العفوى والساذج في نفس
الوقت ورد الفعل هذا يتعمق ويتخذ طابع الحدة يوم أن يلتقي ((معمر)) بالفتاة
(حياة الحضرية القادمة من المدينة بعد أن وقع لهما حادث سيارة .
ان هذا اللقاء صور بنوع من المشاهد الحالمة والمقحومة في نفس الوقت
الى درجة أن البعض يطلق على الفتاة ((حياة)) صفة ((الجنية : Fee)) : (1)
نتيجة اختيارها كمركز للمدينة والأسلوب الاقطاعي الذى قدمت وصورت به
هنا ونتيجة هذا اللقاء يتطلك الوعي بمعمر ويجلبه وكأنه يكتشف من جديد
الظروف الاجتماعية التي يعيشها ، ولكن هذا الوعي يأخذ مسارا معينا للخروج
من هذه الظروف فهو من جهة يولد الحقد على ((خليفة)) وبالتالي يخلق شروط
الثأر والانتقام على المستوى الشخصي الجسمي وهو مايصوره في مشاهد العراك بالمقهى
بين ((معمر)) و: ((خليفة)) مايعني سينمائيا أيضا ومن حيث الشكل ان هذا
الوعي لم يصل بعد حتى الى مستوى الوعي النقابي الذى يتطلب النضال الجماعي

1-el moudjahid -30/novembre -1976

على مستوى المطالب الجماعية .

ومن الجهة الثانية يدفع هذا الوعي المتملك نتيجة لقاء (حياة) الى الهروب من عالم الواقع الى العالم المتوهم ، وهو الحياة ذات الطبيعة السهلة في المدينة كما هي: ((حياة)) بكل سحرها وجمالها ، رمز للمدينة ، لذلك العالم المتوهم ومن هنا يقرر ((معمر)) فجأة الهجرة الى المدينة بحثا عن ((الحياة)) جريا وراء الحياة السهلة ، ومن خلال هذا نشاهد أن السبب الرئيسي الذي دفع ((معمر)) الى الهجرة هو لقائه بـ (حياة بينما يمكن اعتبار السبب الثانوي الموقف من ((خليفة)) والا لماذا جاءت الهجرة بعد هذا اللقاء مباشرة .

لكن تبقى مواقف غير مبررة وغير معقولة ، كيف يهاجر ((معمر)) الصياد الذي هو في أعز شبابه بين : 25 ـ 30 ، سنة والذي يعيش مع زوجته فقط ، التي يصورها الفيلم كنموذج مثالي للمرأة المطيعة والخاضعة لعلاقات وتصورات سلفية مما يعني أن السبب الاجتماعي ـ الاقتصادي للهجرة غير مقبول اذ أن هذا السبب كان بالأحرى أن يدفع الصياد من أرباب العائلات الكبيرة للهجرة بحثا عن العمل بدلا من ((معمر)) الا اذا كان المقصود تصوير مغامرة .

ان نوعية العلاقة التي أقامها (امعمر) مع المدينة تبدو غير واضحة فهو يبحث عن حياة) ولذلك يقف أمام مقر الشركات الوطنية ينتظر خروجها ، ولكن المقصود هو الوصول الى ممارسة هذه الحياة السهلة والبسيطة وهنا كما يقول المخرج نفسه ((ربما يكون هناك (خطأ ما) في أسلوب معالجة هذه النقلة ولكن في رأيي الفتاة واسمها حياة رمز واضح ، وخاصة مع تأمل المشاهد الاولى من الفيلم ثم مشاهد البحث عنها في المدينة(1)

---

(1) ـ سمير فريد ـ حديث مع غوطي بن ددوش ـ مجلة : (الطليعة المصرية) العدد : 12 السنة الثانية عشر ـ ديسمبر 1976 ص 145.

معنى هذا أن ((محسن)) يبحث عن الحياة التي كان يتصورها قبل الهجرة ، ولكن بدلا من محاولة البحث عن عمل يتضمن له العيش ويمكنه من هذه الحياة ان وجدت نجده يتجه نحو الحياة السهلة دون سبب مقنع ، فنشاهد تعاطي الخمر والسهر مع النساء والتردد على قاعات السينما التي تعرض أفلام الوسترن تشكل نوع من الاستيلاب أو الاغتراب الذي يعيشه ((محسن)) في المدينة .

ويستمر ((محسن)) على هذه الحالة لمدة ثلاث سنوات ، وهنا أيضا تبقى عدة مواقف غير مقبولة وغير مبررة ، اذ كيف يمكن لصياد أمي قادم من منطقة شبه نائية أن يتردد لمدة ثلاث سنوات على أماكن اللهو السياحية ، بهذه السهولة ان الشيئ الغير مقبول تماما هو تملكه المفاجئ لوعي جديد وبدون سبب واضح مما يدفعه الى ضرورة العودة لبلدته وزوجته ، بعد تلك المدة التي قضاها في المدينة ((وهي المدة المعقولة حسب رأي المخرج لمثل هذا الادراك ، لقد كان عليه أن يقضي هذه الفترة في المدينة حتى يعي أنها لاتقدم له الا العنف والجنس ممثلا في الأفلام الامريكية والكاباريهات))(1)

ان مسألة تملكه لوعي جديد تبقى غير مقبولة اذا عرفنا ما سيقوم به بعد ذلك ، خصوصا في علاقته مع ((خليفة)) وأهدافه ومطالبه السياسية التي يسعى لتحقيقها ، ويحققها فعلا ولكن ضمن الفيلم .

---

(1) ــ المرجع السابق ــ نفس الصفحة .

علاقة ((محمد)) وزوجته بالبورجوازي ((خليفة))

تعتبر هذه العلاقة علاقة انتاج رأسمالية باعتبار أن ملكية وسائل الانتاج تعود الى البورجوازي ((خليفة)) في حين يمتلك (محمد كمركز للصياديين و ((العالية)) كرمز للعاملات قوة العمل وبالتالي تتميز هذه العلاقة باستغلال واستثمار مجهود العمال ومن هنا فالأساس الاجتماعي الاقتصادي للتمرد ورد الفعل من طرف العمال موجود ولكن هذا الأساس لايعني بتاتا تصوير الوضع بطريقة ميكانيكية جافة وسطحية حسب ماعرضته مشاهد الفيلم حول هذه العلاقة .

فمحمد بعد أن يعود من العاصمة يقوم بمهمة تتطلب وعيا سياسيا على درجة عالية من النضج والممارسة اذ يقوم بجمع وتحريض العمال من أجل القيام باضراب عام عن العمال والمطلب الوحيد هو تأميم أملاك ((خليفة)) والانضمام الى قطاع الدولة الى الديوان الوطني للصيد البحري باعتباره الحل الامثل والوحيد لجميع مشاكل العمال .

وفعلا يتم له ما أراد ولكن بأسلوب سينمائي يفتح بصورة واضحة الفهم السطحي لطبيعة الصراع الطبقي والاجتماعي حيث يقدم الفيلم مشاهد من العنف الفردى والشخصي كطريق لتحقيق هذه المطالب التي تمس مصالح جميع العمال حيث يقوم ((محمد)) باعتباره ((بطلا ايجابيا)) بعراك شخصي مع رجال ((خليفة)) ويرمي بهم في البحر تعبيرا عن القضاء على خليفة نفسه من الوجود .

اننا لانسمع حتى الخطاب الذى يلقيه ((محمد)) أثناء عملية التحريض مشهد صامت من حيث الكلام فقط نسمع الوسيقى التي تخدم التحريض النفسي لدى المشاهد والضبط العام للفيلم الى جانب هذا الصراع يقدم من خلال مشاهد قصيرة وسريعة جدا للقيام بمدة أحداث الفيلم .

ان الغرابة لكبيرة ومدهشة حقا في تناول الصراع الطبقي بهذا الفهم وهذا الأسلوب وتتعمق أكثر عندما نشاهد ((العالية)) التي كانت تعيش

في علاقة شبه عبودية مع زوجها تتحول وفي غضون فترة قصيرة من العمل الى زعيمة عمالية على درجة عالية من الوعي ان لم نقل السياسي فالنقابي على الأقل حيث تقوم بتنظيم اضراب عام للعاملات وتقطع الطريق أمام شاحنات ((خلفية)) من الالتحاق بالعمل ، وكل هذا يحصر ضمن ايقاع سريع بتوليف موازي ليحاول خلق وحدة الهدف عن طريق وحدة وحدة النضال وهكذا ينتصر ((محمد)) و: ((العالية)) ويقف العمال عند باب المعمل لينفرد ((محمد)) بزوجته جانبا وكأنه قد تحرر عن ذنوبه ، ومهمة البطل انتهت بتأميم المعمل ، وتسليمه للعمال .

ان عدة مواقف وسلوكات تبقى دون تبرير اجتماعي أو سينمائي واول هذه المواقف وأهمها هو كيف تملك ((محمد)) و: ((العالية)) هذا الوعي السياسي ((بكونه موجها ومنصبا على هدف ما أي انه يعكس الوجود الاجتماعي في أهداف ومهمات تتقيد بها الطبقات الاجتماعية أبان نظالها التغيير دور الحاسم)) (1) .

ومن المعروف علينا أن عملية اكتساب وعي سياسي بهذه الدرجة من النضج يخضع لعملية معقدة وجدلية باعتبار أن الانعكاس هو انتاج لنشاط الحياة لنشاط الكائن الحي في علاقته ببيئته ، ان وعي الانسان ومن ثم الوعي السياسي تحكمه باستمرار خبرته ونشاطه الاجتماعي ، بمعنى آخر تحكمه خبرته وأسلوب حياته وعلاقته الاجتماعية ، وفي حالتنا هذه فان تملك الوعي السياسي يتطلب على الأقل ممارسة نضالية على المستوى الاجتماعي (النضالي) ، اذ كيف يمكننا فهم هذه المواقف والمطالب من طرف ((محمد)) و : ((العالية))

---

(1) ـ ا . ك . أوليدوف ـ ترجمة : ميشيل كيلك ـ (الوعي الاجتماعي) دار ابن خلدون الطبعة الأولى بيروت ـ لبنان ـ 1978 ـ ص 74 .

في ظل شروط تنعدم حتى الى وجود نقابة ، اننا لا نملك الا أن نتسائل مع الاستاذ مغربي هل يتعلق الأمر هنا بمجاهرة عن ايمان اشتراكي من صاحب السيناريو والمخرج أم فقط موقف ديماغوجي))؟ (1)

عندما نقبل بما يقوله التاريخ فاننا نلغي امكانية الانتصار الحتمي للبطل أي نخرج من اطار التبشير الذي يرى الأمور تسير في مستقر مستقيم لهما والذي يتوسل لنشر الفرح ـ النهاية السعيدة ـ حتى عندما يكون هذا الفرح مستحيلا .

ان الاطار الفني ـ التقني الذي قدمت من خلاله مشاهد الفيلم تتميز بتحكم معتبر من حيث تشكيل الصورة وانسجام الألوان مع المشاهد وتمكن الفيلم من عرض لوحات طبيعية جميلة تعكس جمال المناطق التي صور بها الفيلم خصوصا تلك المشاهد التي رافقت الاغنية وهذه مهارة فنية ((لكن بدون علاقة مع الموهبة تعجز المهارة ومهما كانت رفيعة ، وتستطيع فقط أن تبدل العمل الفني بالتصميم الحرفي المحض الذي يولد فقط بدائل العمل الفني مهما كانت درجة اتقانها ، بدائل تشبه العمل الفني كما تشبه الجواهر الزيفة الجواهر الأصلية)) . (2)

ان الفيلم كغيره من الفنون ـ وربما أكثرها ـ يتجه نحو مجتمع بعينه له تاريخ وجغرافيا خاص به ويعيش مرحلة تاريخية تصنع مكوناته الكبرى أو تفتتها ليس هناك مطلق مجتمع ولا مطلق انسان وبالتالي ليس ثمة مطلق شكل والنوايا الحسنة أو العقائدية الدراجة لا تصنع فنا ، ان قيمة العمل الفني الحق تنبع من الوحدة العضوية والعلاقة الجدلية بين العناصر والعالم ...

1-megherbi abdelghani -ouvrae deja cite -P488

(2) ـ كاجان ترجمة : عدنان عدنات (الابداع الفني) دار ابن خلدون الطبعة الأولى بيروت ـ لبنان ـ : 1980 ص 57 .

فيلـــــم : المفيــــد :

انتــاج : الديــوان الوطنــي للتجــارة والصناعة السينماتوغرافيـــة .

اخــراج : عمــار العسكــري ، سنــة 1979 .

تــم انتــاج الفيلــم سنــة : 1978 لكنــه لــم يعــرض الا عــــــــــلم : 1979 . مــع أن السينار يــو كــان قــد أعــد قبــل المناقشــة التي جــرت حــول الميثــاق الوطنــي ، أي قبــل عــام 1976 وهــو أساســه متعلــق بمــدى مساهمــة المثقــف الجزائــري فــي بنــاء الاشتراكيــة في بلاد نــا ويتعرض للتغيــرات الاقتصاديــة والاجتماعيــة والثقافيــة التي جــاءت بعــد الاستقــلال . (1) .

ملخــص السيناريــو : يتــوجــه (مدنــي) و : (رشيــدة) وهمــا محققــان الــى بلــدة غير محــددة ، نمــوذج للمجتمــع الجزائــري للقيــام بتصويــر فيلــم وثائقــي ويقــوم ((المنفــي)) أحــد قدمــاء المجاهديــن ، وهــو شخص ((نــزوي)) بمصاحبتهــم لــدى أهــم الشخصيــات والمؤسســات السياسيــة والاجتماعيــة للبلــدة ، ويجــد السينمائيــان نفسيهمــا وجهــا لوجــه مــع المشاكــل والنزاعــات الــتي تحــدثهما التغيرات الاجتماعية والاقتصاديــة داخــل هــذه المجموعــة الاجتماعيــة المرتبطــة بقيم ((سلفيــة)) ، ثــم يلتقيــان بمتطوعــي الثــورة الزراعيــة الــى جانــب الفلاحيــن الصغــار ، والعمــال الزراعييــن وعمــال (المحجــرة :) المستغلين من طرف سيــد البلــدة ((بوقرمودة)) (2)
ان الغــرض مــن الفيلــم هــو ابــراز الديناميكيــة الاجتماعيــة التي تنعكس على فعــل الشخصيــات الرئيسيــة ، وكــذلك المضمــون الاجتمــاعي والسياســي للثورة الزراعيــة التي هــي سبــب وقاعــدة هــذه الديناميكيــة ، المــؤثــرة علــى أسلــوب الاخــراج نفسه المتميــز

1-AMAR LASKRI -cinema action -N 14 1980 P 77

(2) مجلــة الشاشتــان ـ العــدد : 18 ص 76 .

بتقطيع سريع وايقاع ديناميكي وتوليف، مواز في محاولة للربط بين مختلف الأحداث في علاقتها المتداخلة . في تصوير عرض مشاهد الأحداث . يعتمد الفيلم على أسلوبين : اسلوب السينما التسجيلية ، حيث تصل بعض مشاهد الفيلم التي تشابه كثير من الحصة التلفزيونية ((الأرض والفلاح)) لاحمد وحيد .

وأسلوب السينما الخيالية التي تعتمد فيها بنية الفيلم على الحدث الروائي ، اطفة التي هذا الفيلم متشعب الجوانب ومتعدد المواضيع ، وفاقد لتكثيف الحدث على مستوى الموضوع ، والتكثيف والوحدة الضرورية ضروريان للاحاطة بموضوع ما سينمائيا .

الا أن هذا التعدد جعل الفيلم يتمتع بغناء سوسيولوجي[1] كبير فهو يصور مواضيع جد متنوعة : الفلاحين العمال ، البورجوازية ، الاقطاع العادات والتقاليد ، المؤسسات الاجتماعية والسياسية والتغيرات الاجتماعية الثقافية وهنا يمكن أن نشير الى نقاط تميز بها السينما الجزائرية عن بعض السينمات العربية أو ((العالم ثالثية)) وهي تركيزها على المواضيع الاجتماعية والثقافية بالمفهوم الذي يعني أن الثقافة هي ((مفهوما للحياة منسجما وحدويا وذو انتشار على المستوى الوطني)) .(2) وهذا ناتج عن الظروف السياسية والاجتماعية التي نشأت خلالها ورافقتها أثناء تطورها ، كما أنها انطلقت منذ البداية ليس فقط من خلال تراث من الثقافة الوطنية المحاصرة والمضطهدة وانما وذلك هو الأهم ضد تراث ثقافي معاد لمصالح الجماهير والطبقات الكادحة تلك النقطة بالتحديد

1- يمكن الرجوع فيما يخص الجوانب السوسيولوجية المختلفة التي تناولها الفيلم الى عمل الاستاذ مريبي السابق الاشارة اليه ، الصفحات : 490 ، 492

(2) غرامشي انطونيو - ترجمة : تحسين الشيخ علي (مختارات) الجزء الثاني دار الفارابي ، ط، بيروت - لبنان - 1978 ص، 248 .

التي لابد وأن تنطلق منها أن سينمانا وطنية ذات تراث (متخلف) ، وهي المرحلة التي لم تبدئها بعد بشكل مكثف وفعال ، وبصورة تيار كامل معظم السينمات الوطنية في العالم العربي .

لكن للأسف توقف هذا الاهتمام الى حد الان عند السطح ولم يتعمق بشكل متميز وغني الا في أعمال قليلة ، فمثلا ، الجانب الشخصي غائب دائما تقريبا عن الأشخاص الذين يظهرون كأنماط ، وليس كشخصيات ، فهي مثلا تقدم العامل (كنمط) وليس كشخص كانسان عامل ، كما سنرى في الفصل القادم .

لنعود للفيلم فمن خلال تصويره للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، خصوصا تلك التي رافقت الثورة الزراعية ، يحاول أن يعرض خريطة طبقية للبلدة ، فنشاهد الفلاحين الصغار والعمال الزراعيين ـ تعاونيات الثورة الزراعية ـ وعمال القطاع الخاص والمثقفين ، والبورجوازية ، ((بوقرمودة)) والسلطة السياسية المتمثلة في الضرب ، ورئيس البلدية والدرك الوطني .

وهذه الفئات والطبقات الاجتماعية ، تظهر في ديناميكية واضحة وتناقض في الأفكار والمفاهيم ومستوى المعيشة ، وقد حاول الفيلم ايصال هذه التناقضات وهذه الديناميكية ، وهذا الصراع الاجتماعي ، ومن خلال بناء سينمائي اعتمد كما سبق القول على ايقاع سريع وتوليف موازي ، مثلا : مشاهد الحفلة التي نظمها ((بوقرمودة)) مع الحفلة التقليدية للفلاحين ، فالاولى تعتمد على فرقة عصرية ، والثانية على فرقة تقليدية ((الحمارية)) كذلك مشاهد جنازة ابن بوقرمودة ، مع جنازة العامل الذي توفي في حادث عمل به ((المحجرة)) فالأولى تسير في طابور السيارات في حين تكون الثانية سيرا على الأقدام .

ويصور لنا الفيلم وضعية عمال القطاع الخاص العاملين بمحجرة (بوقرمودة) الذي لا يتخلى عن ملكية الأراضي أيضا ، ويمارس نوعان من القهر ، من حيث استغلال العمال من جهة ، وحصر ابنته بين أربعة جدران وحرمانها من التعليم والاختلاط بمجتمع البلدة ، الذي يظهر وكأنه تجاوزها من جهة أخرى ، في محاولة لتصوير تعايش التصورات الأخلاقية والسياسية اللاقطاعية تحت غطاء البورجوازية

ولا شك أن تشخيص ثوابت هذا الفيلم لم يكن بتصوير وعرض الجانب العمالي حيث اكتفى بعرض العلاقة بين العمال و: ((بوقرمودة))

العلاقة بين عمال المحجرة و: ((بوقرمودة))

حسب التعريفات الكلاسيكية لعلاقات الانتاج يمكن اعتبارهما علاقة انتاج رأسمالية لكونهما تقوم على الفصل بين قوة العمل ووسيلة العمل بين العامل ووسائل عمله وهي تقوم على الملكية الخاصة لوسائل الانتاج مما يولد استغلال لمجهود العمال ويدفع بهم الى الثورة .

ولكن الجانب العمالي شكل جزءا بسيطا رغم أنه يستغرق ساعتان و 45 دقيقة ولا يعتمد على شخصية نموذجية كما شاهدنا في الفيلم ((الشبكة)) أو ((يوميات شاب عامل)) أو ((عمر أسود)) مثلا ، ولكنه يقدم مجموعة عمالية تقوم بالعمل في المحجرة (carriere) التابعة لـ : (بوقرمودة) نتيجة لظروف العمل الشاقة التي تعيشها تألف هذه المجموعة من العمال ممثلين عنهما للمطالبة بـ : (ليتر واحد من الحليب) لكل عامل حسب ما تتطلبه ظروف العمل لكن حادثة العمل التي تؤدي بحياة أحد العمال تجعل مطالب ومواقف العمال تتغير جذريا وانطلاقا من المطالبة بتكوين فرع نقابي يتولى الدفاع عن مصالح العمال الاجتماعية وصولا الى المطلب النهائي ضرورة تأميم المحجرة والاشراف على تسييرها

هذا المطلب الوحيد والمفاجئ والغير مبرر اجتماعيا وتاريخيا وحتى سينمائيا

تم تحت تأثير مدني) كمثقف الذي يخبر العمال ببيان التسيير الاشتراكي للمؤسسات قد بدأ في تطبيقه في بعض المؤسسات على المستوى الوطني .

ان المعقولية هذا الموقف المطالبة بالتأميم تأتي كما شاهدنا في فيلم ((الشبكة)) من المبالغة في تصوير المواقف العمالية على درجة عالية من الوعي السياسي مما يتناقض مع عمل القوانين الاجتماعية التي تحكم سيرورة الصراع الاجتماعي والطبقي ففي مؤسسة تنعدم حتى الى الشكل الأول لتنظيم العمال والتعبير عن مطالبهم (النقابة)

تأتي المطالب العمالية داخل الفيلم لتحل المسألة الأساسية في الحركة العمالية، مسألة الوعي الطبقي لدى العمال.

انها الافلام تتجاوز الوعي بالذات لتنقل عبر مشاهد عابرة نوعية الى الوعي من أجل الذات، وهذا يتناقض مع الواقع الاجتماعي السياسي والحركة العمالية في الجزائر.

نظرا لأن الفيلم لا يصور ظاهرة عمالية بجميع حيثياتها وآلياتها في علاقتها مع المحيط الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية الرئيسية التي تحكم هذا المحيط الذي تعيش فيه، فانه يحرق جميع المراحل ليقدم موقفه الايديولوجي، والجاهز بطريقة فاضحة، ان الفيلم هو تعبير عن موقف ايديولوجي للفنان اتجاه قضايا المجتمع ولكن هذا المفهوم عن الفن شيء وعملية التعبير الفني عنها شيء آخر، انها عملية تتجاوز البداية المنهجية وآلية نقل المفاهيم وتصويرها، وصناعية تناول الموضوع. (1)

واذا كان الفيلم تجاوز مقولة (البطل العمالي) على غرار بعض الافلام الأخرى ليصور قصة مجموعة عمالية - عمال - تحاول أن تجد مخرجا للوضع الذي تعيشه عن طريق نقاش ((ديمقراطي)) فان هذا لا يقنعنا، ونحن لماذا جاء قرار التأميم من طرف ((مدني))؟ و نقع نحن أيضا في صورة البطل حتى وان كان من خارج العمال؟.

ان تصوير المفاهيم بطريقة مباشرة ودعائية تظهر أكثر من خلال تعميمه لموقف الفلاحين من اضراب عمال المجبرة، انهم يعلنون عن ضرورة التضامن والتعاطف من أجل تحقيق مطالب العمال، كما تظهر في الدور التكويني لـ ((مدني)) اننا لا نشاهد عملية التحريض هذه، وكل ما يصوره الفيلم هو أن مشاهد الاضراب والنقاش بين العمال، تتسم بحضور (مدني) ولكننا لا نشاهده يتدخل اطلاقا. الى جانب أن المشاهد التي تتعلق بالجانب العاطفي تقدم بلقطات متوسطة وسريعة ومتتالية دون أن ترتبط بالبناء العام للفيلم وبالسرد السينمائي - (الحكاية) وتظهر هذه المشاهد وكأنها هامشية بالنسبة للوحدة العامة للفيلم.

1- محمد دكروب (مرجع سابق) ص 81.

الفصل الثاني

==============================

مقارنة بين الأقلام

================================

- المقارنة بين الأفلام :

نتحدث في هذا الفصل عن الربط بين الأفلام التي تم تحليلها سابقا عن طريق التوجهات والاهتمامات المشتركة بينها ، حيث تكون نظرة واحدة تجاه الظاهرة الموضوعة للتحليل .

ولكي نتعرف الى أي مدى تم التعبير سينمائيا وسوسيولوجيا عن الجمال وكيف تم عكس وتصوير الحياة الجمالية ، وهنا نشير ان الكثير من هذه الجوانب قد تم التعرض لهما عند التحليل أي عند تحليل كل فيلم ، وذلك من نظرة عامة أي تلك التي تسمح لنا بتكوين وجهة نظر عن موقف السينما الجزائرية أثناء عملية الانعكاس الجمالي ، بمعنى أثناء تكوين صورة فنية عن هذه الظاهرة من انتاج عمل جمالي باعتباره عملا متميزا عن العمل الفكري ، النظري ، فما : ((الصورة تقوم على السرعة والنظرة الخاطفة ، في حين أن الفكر بطيء في استيعابه وادراكه يسير في خطوات متتابعة يقتضي الروية والتدبر للوصول الى هدفه النهائي ، لأن الصورة ((الجمالية)) تحليلها مضمونها دفعة واحدة فهي تقدم النتائج بطريقة مباشرة ، غير مهيئة له وقتا للتفكير والامعان والتدبر ، لذلك لأنها ترتكز على عنصرين أساسيين : السرعة والسهولة)) .(1)

ولا شك أن مراعاة الفرق بين الصورة والتفكير ، واعطاء الطابع المميز والخاص للعمل الفني يقود الى النجاح في التعبير الجمالي عن الموضوع .

ومن أجل تسهيل التقسيم في النقاط والمواضيع المشتركة بين الأفلام نستعمل جدولا تقريبيا يوضح التوزيع الاجتماعي والمطالب المختلفة لأهم المضمون الجمالية في هذه الأفلام .

(1) - ابراهيم الكيلاني - (العالم السينمائي) دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بطباعة دمشق سوريا ، ص 67 ، 68 .

الفيلم	العدد	السن	الجنس	الحالة العائلية	الاسرة ووضعيتها اصلها	السكن	مستوى التعليم	اللغة المستعملة	نوع القطاع	اللباس	نوع العمل	النشاط النقابي	نوع النشاط النضالي العام	المطالب
عرق اسود	2	13 سنة 28	ذكر	اعزبان	عمالية / غير واضح	تقليدي	ثانوي / غير واضح	فرنسية / عربية	قطاع خاص اجنبي	عمالي	عمل في المنجم	غير منخرطان	اضراب وعمل مسلح	غير واضحة
الاسر الطيبة	1	30 سنة	ذكر	غير واضح	غير واضح	غير واضح	غير واضح	فرنسية عربية	قطاع عام	عادي	غير واضح	عضو ا.ع.ع.ج	اضراب	المساهمة في التعبير
يوميات شاب عامل	1	24 سنة	ذكر	اعزب	عمالية	تقليدي	جامعي	عربية	قطاع عام و خاص	عمالي	تقني	عضو ا.ع.ع.ج	اضراب	تأميم الاراضي
ليلى والاخريات	1	30 سنة	انثى	متزوجة	غير واضح	تقليدي	غير واضح	عربية	قطاع خاص	عمالي	عاملة مختصة	غير منخرطة	اضراب	الاخلاقية الاجتماعية
الشبكة	2	30 / 26 سنة	ذكر / انثى	متزوجان	ريفية	تقليدي	غير واضح	عربية	قطاع خاص	عمالي / عادي	صياد / عاملة غير مختصة	غير منخرطان	اضراب	التأميم
المفيد	مجموعة	بين 25، 40	ذكور	غير واضح	غير واضح	غير واضح	غير واضح	عربية	قطاع خاص	عمالي	عمال محجرة	غير منخرطين	اضراب	التأميم

ـ الجانب الشخصي للعامل :

تتفق كل الأفلام التي تعرضنا لدراستها على اهمال الجانب الشخصي للعمال . فالسينما الجزائرية تقدم انماطا عمالية بمعنى انها لا تصور الحياة الشخصية لأي عامل من العمال وتعجز عن تجاوز حدود الفرد النموذج من اجل أن تعبر من خلاله عن مجموعة اجتماعية ومناخاتها الذهنية والنفسية . ان العلاقات الاجتماعية الذاتية للعمال هي علاقات مرحلة تسهلها ، حيث أننا لا نشاهد العامل خارج اطار الورشة أو الحقل الاقليمي مثلا ، ولا نشاهد بيوغرافيا شخصية لأي عامل من الانماط المصورة فالعامل يقدم بصيغة النمط الذي يرمز ، وضمن الحدود نقول ((أن نسجل بأن علاقة العامل بعمله لا تتعدى تركيبها خارج الاطار الذي يعيش فيه كأنه دائما ذلك الرمز ((الورشة والمصنع)) يحتمل لا ابعادا من نسبة الشخصية ((النمط)) . (1) وهذا التصوير نستنتج عن تفكك بين المشروع الحقيقي (التعلم عن العمل) في قصة معينة من الفيلم والتجسيد الذي في أغلب الأحيان يحول المعنى في صلب جزئي وتمييز للشخصية العمالية التي يحاول الفيلم تقديمها .

ومن هذا التصوير والفهم للشخصية العمالية تنعدم لدى السينما الجزائرية شخصية عمالية نموذجية للطبقة العاملة بكل ملامحها وتطلعاتها ومواقفها الثقافية والنفسية ومن هنا أيضا تفتقر السينما الجزائرية في اغلبها على المستوى الجمالي عند تقديمها للانماط العمالية بين الحس التسجيلي والحس الخيالي ولذلك فـ ((ليس من العجيب انها نجد في الأفلام الوثائقية نفس الأعمال الخيالية نفس التصوير العميق)) (2) للنمط العمالي على أساس

---

(1)ـ (الشاشتان) العدد : 45 مارس 1982 .

(2) ـ نفس المرجع .

انما ذلك الشخص الذى يرتدى ابدا اى حين (القبعة ، البدلة الزرقاء ، الخ ...) ويتواجد في اطار خاص ، والاستعمال المفرط والمتعمد لهذا الاطار – الديكور – نستطيع أن نفسره كانشغال لاشعورى لهذه المنهجية الوصفية ، فهي ترجع الى تحديد مفهوم للشغل ((الاطار)) كطريقة تأثيرية للمهنة والمكانة الاجتماعية ، وهنا يصبح العامل محصورا ومقيدا في الاطار – الورشة المصنع ، وتنعدم كل علاقته الاجتماعية الذاتية التي تعكس وتعبر عن موقفه باعتباره يملك تصورا اتجاه المجتمع مميزا عن مواقف وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية الأخرى .

وفي السينما الجزائرية تأتي العلاقات الاجتماعية الذاتية للعمال – القليلة التصوير لتعبر عن مواقف وتصورات عامة وغير متميزة ويمكن احلال أى شخصية أخرى غير عمالية للتعبير عنها دون أن يحدث خلل أو تفكك على مستوى بنية الفيلم مما يؤكد النظرة السطحية والتبسيطية للسينما الجزائرية اتجاه العمال فمثلا يغيب تماما الجانب الدينى للعامل وهذا موقف لا يمكن أبدا تبريره نظرا للأهمية التي مازال الوعي الديني كجزء من الوعي الاجتماعي يلعبه في تشكيل الوعي الطبقي للعامل وبالتالي يساهم في توجيه تصوراته ومواقفه اتجاه حياته الاجتماعية بما فيها البنية النقابية أو السياسية وفي الواقع فان هذا التصوير للجانب الشخصي للعامل يترافق مع التوزيع الزمني والمكاني داخل الفيلم .

000

- المساحة والزمن :

تتميز المساحة التي يظهر فوقها العامل في السينما الجزائرية بمحدودية كبيرة لا تتجاوز تقريبا الإطار المعمل وإذا كانت المساحة التي يتحرك ضمنها العامل توصف بأنها ضيقة فإن المجال المجتمعي الذي يتواجد ضمنه العامل غائبا وهذا يتماشى مع غياب الجانب الشخصي لحياة العامل كما لاحظنا في الفترة السابقة : فمثلا كل الأفلام تصور العامل في مكان العمل في حين أن الصور التي تبرز العامل في أماكن أخرى خارج العمل ثانوية ولا ترتبط بشخصية العامل وبهذا نشعر أن معظم هذه الأفلام بأنه من غير الممكن الحديث عن العمال دون ربطهم بإطار العمل ، وإذا كانت هذه النقطة أساسية لكونها تصور ظروف العمل ومشاكله ، فإن الاقتصار عليها يخلق مايدفع الى القول بأن حياة العامل ((كعامل)) تنحصر في إطار المؤسسة الاجتماعية ، ومن هنا ينشأ تصور كاريكاتوري ((سطحي)) من الشخصية العمالية بحيث انها في إطار مساحة محدودة ، ولذلك ينعدم تحرك الشخصية العمالية - كما يوضح الجدول ، في المجال المجتمعي ويفقد العامل هويته الخاصة كانسان يتصور ويكون علاقات اجتماعية ويشكل موقفا متميزا ، ضمن هذا المجال المجتمعي الذي يعيش فيه .

والتوزيع المكاني (المساحة) يتماشى ويتفق مع التوزيع الزمني للمشاهد العمالية في الفيلم ، فباستثناء فيلم : ((عرق أسود)) الذي يتضمن مشاهد طويلة لتصوير العمال ، فإن الأفلام الأخرى تصور المشاهد العمالية في فترة قصيرة بالنسبة لمدة الفيلم ولو أنه يصعب نوعا ما قياس الزمن الذي يظهر خلاله العمال - نظرا للظروف التي تم فيها البحث فإنه على العموم لا يتجاوز ربع مدة الفيلم وهذا لا يسمح بتصوير الجوانب المختلفة من تصورات وعلاقات العامل الاجتماعية ومن جهة أخرى لا يسمح باغتناء الشاشة جماليا لكونها تصبح تكرارية وترديدية ((للإطار - مكان العمل)) وبالتالي لا تسمح بتعدد الأبعاد والمواقف فتركيب الشاشة يقوم ويتضح حين يتعلق الأمر باستعمال العلاقة بالمجال التي تبقى بصورة اجمالية علاقة مظاهر السينما الجزائرية)) (1)

---

(1) - المرجع السابق .

وأدنـــاه نـــورد جـــدولا يوضـــح التوزيـــع المكانـــي للعامـــل حســـب الأفلام .
المساحـــة التي يتحـــرك فوقهـــا العامـــل .

	الأفـــلام					
مكـــان العمل	X	X	X	X	X	X
المنـــزل	X	X	X			
النادى أو المقهـــى	X	X				
مقـــر النقابـــة	X					

تشيـــر العلامـــة (x) الـــى الفيلـــم ، فمثلا كـــل الأفـــلام الســـت تصـــور العامـــل في مكـــان العمـــل في حيـــن أنهمـــا تهمـــل المجـــال المجتمعـــي العـــام ، فمـــن (6) أفـــلام هنـــاك (3) أفـــلام فقـــط تصـــور العامـــل في المنـــزل ، وحتـــى الصـــور أو المشاهـــد التي تظهـــره ، هنـــا ، تأتـــي للضـــرورة القصـــوى ولا تريد للجانب الشخصـــي معرفـــة كبيـــرة .

ـ الاضـــــراب كنشـــــاط وحيـــــــد : :

تركـــز أغلـــب المشاهـــد العماليـــة على العلاقـــات الا تمتعيـــة الموضوعـــة ـ علاقـات الانتـــاج ـ أي على طبيعـــة العلاقـــات التي تحكـــم العامـــل بوسيلـــة الانتـــاج ، ومن تم علاقتـــه بصاحب العمـــل وهذا ينسجـــم مـــع فقـــدان الجانـــب الشخصـــي ـ العلاقـــات الاجتماعية الذاتيـــة ـ ومع التوزيـــع المكانـــي أي المساحـــة التي تجـــري فوقهمـــا الحـــوادث فكل الأفـــلام كمـــا لاحظنا تصور الجانـــب العمـــالي فوق اطـــار العمـــل (الورشة ، المصنـــع ، المعمـــل) :

ان الاخفـــاق في تصويـــر الجوانـــب المختلفـــة لحيـــاة العامـــل ناتـــج عن تصـــور مسبـــق عن العامـــل بكونـــه دائمـــا متمكـــن ومـــزود وفي بعـــض الأحيـــان مسلـــح بوعي والجي أو ابقي يكي دائمـــا لحل المهـــام المطروحـــة ولذلك فكل الافـــلام لا تتم التبريـــر الضـــروري لنشـــؤ الوعي الطبقـــي ـ العمـــالي كمسار اجتماعـــي تاريخـــي وثقافـــي ومن ثـم جمـــالي لفهـــم سلـــوك العامـــل ومواقفـــه ولكونها الافلام لاتحـــترم هـــذا الجانـــب ، فهـــي تقـــدم الاضـــراب من خـــلال مشاهد قصيرة ومتتابعة دون أن تمهد لذلك وهي في الغالـــب تصـــور الاضـــراب كنشـــاط وحيد للعامـــل ليعبـــر مـــن خلاله عن مطالبه وفي بعض الأحيـــان يصبـــح حتى الاضـــراب نفســـه حركـــة نمطيـــة بمعنـــى ضرورة تصوير وتقديم الاضطراب كشيئ ملازم ((وأساســـي)) في السينمـــا الجزائريـــة ، وكـــأن الحركة العمالية يقتصر نشاطهـــا النقابـــــــــــي والعمالـــي علـــى الاضـــراب .

ان عالـــم العمـــال لايقتصـــر أبدا على الاضـــراب ، بل أن الاضـــراب نفســـه لايظهـــر الا بعد نشـــــــاط وحركـــة تتجـــاوز العـــلاقـــة : عامـــل ـ مصنـــع ، لتصبـــح عامـــل ـ مجـــال مجتمعي بمعنى أن ظهـــــــور الاضـــراب كنشـــاط نقـــابي أو سياســـي بالنسبة للعمـــال يتم ضمـــن شروط معينـــة تتجاوز ((المصنـــع ، الورشـــة)) لتصبـــح على مستـــوى المجتمع المحدد تاريخيـــا ، الشيـــئ الذي يعنـــي أن بعض الاعمـــال السينمائية ((ليلـــى والأخريـــات)) ، (الشبكـــة) تفتقر عنـــد الحديـــث من العمال الى الحلم وتبقى ضن الخاص وفي الاعمـــــال الفنيـــــة ، أي فـــن مهمـــا كـــان والفيلـــم ضمـــن ذلك يرتكـــز على العلاقة الجدلية بيـــن الخاص والعام ، الشكل والمضمـــون . فمثلا تقدم أفلام (الشبكـــة) و (المفيـــد) و (ليلـــى والأخريـــات) ، مشاهد الاضـــراب بطريقـــة مقتضبـــة ، فجائيـــة وميكانيكيـــة ، دون أن يسبق هذه المشاهد تبريـــر ان لم نقـــل سوسيولوجـــي ـ الأسبـــاب الاجتماعية للاضـــراب ـ سينمائـــي بحيث تصور هذه الأفـــلام الاضـــراب من خـــلال مشهـــد واحـــد يبـــدأ بالاضـــراب وينتهـــي بتحقيـــق المطالـــب .

ـ المطالب المتحققة :

رأينا كيف أن حركة النضال داخل السينما الجزائرية تتسم دائماً من خلال الإضراب كنضال وحيد، إلى درجة أن نهاية ((النضال)) ارتبطت بنهاية الإضراب)) بمعنى أن الإضراب وجه آخر للنضال.

وإذا كان الاقتصار على الإضراب كنضال وحيد للعامل ، العاملة يعكس افتقاراً وضعفاً في فهم الواقع الاجتماعي ـ السياسي من جهة والتاريخي ـ الثقافي من جهة أخرى من طرف الأفلام التي تناولت هذا الجانب، فإن ما يدعم هذا التصور الأخير هو التحقيق المطلق للمطالب العمالية داخل هذه الأفلام فباستثناء فيلم ((الأسر الدائم)) الذي تبقى نهايته مفتوحة نوعاً ما.

فإن الأفلام الباقية تحقق دائماً مطالب، سواء بالاستناد على الأحداث التاريخية ((عرق أسود)) أو مسايرة للخط السياسي الذي أنتجت ضمنه ((الأفلام)). وبينا كل الأفلام التي تعرضنا لها ما بين : 72 ـ 1979 . وهذه فترة تميزت على المستوى الاجتماعي والسياسي للبلاد بتغيرات وصراعات تنسجم مع شكل ومكان الإضراب (غالباً ما يصور في القطاع الخاص أفلام ((الشبكة))، ((الغيد))، ((يوميات شاب عامل)) ومضمونه (غالباً ما تقتصر المطالب أيضاً على التأميم الذي يتحقق دائماً) كما رأينا عندما تعرضنا لكل فيلم .

إن المطالب المتحققة تندرج من حيث الشكل في الأسلوب الخطابي التقليدي الذي يعتمد على الميلودراما، ويبشر بالنهاية المغلقة المنجزة بدلاً من النهاية المفتوحة التي تطرح أسئلة وهو بالتالي أسلوب يستند إلى عاطفة المشاهد وليس إلى عقله، ومن ثم فهو أسلوب تلقيني يعتمد على التبسيط السطحي والوعظ الأخلاقي في السينما بصفتها فن وأداة إيصال هي مدعوة إلى تصوير علاقات الواقع

بشكل تدعو فيه الى الانفصال من الوعظ والمباشرة الى مدار الانهمام وتحرير العقل وبهذا المعنى يأخذ الايصال (عن طريق الفيلم) شكلا جديدا فبدلا من أن يسلي فهو يسأل وبدلا من أن يحل فهو يحرض وبهذا يقترب المشاهد من الفيلم ((الفنان)) و ((الفنان من المشاهد وهذا لا يتم الا حين يؤكد هذا الاقتراب أن الفنان والمشاهد يخوضان معركة واحدة يحدد شكلها المهمات الاجتماعية المحددة المضمون • وبهذا يصبح الايصال كتابة علاقات الواقع بشكل يدعو فيه الى هدم هذه العلاقات على المستوى الاجتماعي • ومن ثم كتابة هذه العلاقات جماليا بشكل تتهدم العلاقات الجمالية القائمة والهدم دعوة الى الفعل ، والانهمام الى البحث عن البديل • والفعل والبديل يستدعيان الحركة وبهذا المعنى فالايصال لا يتحدد بسر الأسلوب ولا بتأييد العلاقات الجمالية السائدة ، وبهذا المعنى فان الايصال يتناقض تاريخيا بالنسبة لمجتمعنا على الأقل) مع النهاية المغلقة التي (تحقق المطالب) وتدعو بذلك الى السكون والركود والجمود وتتناقض مع فعالية القوانين الاجتماعية وحركة التاريخ •

الأنمـــاط اللانقابيـــة :

اذا كانـــت المطالـــب المحققـــة تعبـــر عن موقـف غير سليـــم مـــن طـــرف الفنـــان (المخـــرج) بالنسبـــة للواقـــع الاجتمـــاعـــي ــ التاريخـــي الذي تجـــرى خـــلالـــه الأحـــداث فان الانمـــاط العماليـــة المصـــورة ، هـــي غالبـــا انمـــاط خـــارج الاطـــار النقابـــي ((الشبكـــة)) ، ((المفيـــد)) ، ((عرق أســـود)) ((ليلـــى والآخـــريـــات)) ومـــع هـــذا فـــان هـــذا الانمـــاط تظهـــر حاملـــة لوعـــي طبقـــي و ((عمـــالـــي)) علـــى درجـــة كبيـــرة مـــن النضـج ، ولكن بدون تبريـــر مقنـــع لعمليـــة اكتســـاب هـــذا الوعـــي والمشاهـــد التي تصـــور مواقف وتصرفـــات ((النمـــط العمالـــي)) غالبـــا ماتـــأتـــي مقحمـــة وفاقـــدة لجدليـــة العلاقـــات.

الاجتماعيـــة التي تجـــرى الأحـــداث بهـــا وحـــتى الأفـــلام التي تصـــور اطـــارات نقابيـــة ((الأســـر الدايبـــة)) و ((يوميـــات شـــاب عامـــل)) تتجـــاوز حـــدود النموذج لتصـــب فـــي النمـــط ، فيتحـــول ((النقابـــي)) اما الـى ((بطـــل ايجابـــي)) يوميـــات شـــاب عامـــل)) يمتلك و ـــده الرؤيـــا الصائبـــة والتكتيـــك الـــلازم لتحقيـــق مطامـــح العمـــال ، وامـــا الـــى نقابـــي ((محتـــرف)) بمعنـــى ممارســـة النشـــاط النقابـــي كنشـــاط وحيـــد ، وفـــي كلتـــا الحالتيـــن يغيـــب العامـــل بمعنـــاه (النموذج ــ النقابـــي) المشـــروط بحيثيـــات الواقـــع الاجتماعـــي .

ان غيـــاب النشـــاط النقابـــي (الاتحـــاد العـــام للعمـــال الجزائريـــين) فـــي مـــؤسســـات ووحـــدات القطـــاع الخـــاص ، لهـــو ظاهـــرة ملموســـة علـــى العمـــوم ، ولكـــن العمـــل الفني باعتبـــاره اجابـــة اجماليـــة علـــى مجمـــوع الأسئلـــة التي يطرحهـــا علـــى الفنـــان كـــل عصـــر ووسطـــه الاجتماعـــي والثقافـــي واجـــابـــة الفنـــان بحـــد ذاتهـــا التي لاتكون بـــأى حـــال مـــن الأحـــوال مجـــرد انعكـــاس ميكانيكـــي للظـــروف التي أثارت السـؤال . (1)

(1) ــ علـــي شلـــق (مرجـــع سابـــق) ص 20 .

فالفن يعبر عن مجموع الوعي الاجتماعي الواقعي لعصر ما . ومن هنا يصبح تصوير ((الجمال)) يتجاوز الانعكاس النمطي الذي يصور الأمور بميكانيكية ليحصل بعدا تنبؤيا تاريخيا ومن ثم فان اختزال الفعل التاريخي ذو البعد الكلي والنوعي الى حدود الشعار السياسي الديماغوجي لا يتأسس على نظرية معرفية جمالية بل يتأسس على الشعار السياسي .

ومما تقدم يمكننا تسجيل غياب الظاهرة الجمالية في السينما الجزائرية من خلال غياب الشخصية الفنية (السينمائية هنا) التي تتجاوز حدود العامل ـ النمط لبلوغ العمل ـ النموذج من أن يعبر به عن طبقة اجتماعية (طبقة العمال وبنائها الذهنية والنفسية والجمالية ...) ان العمل الفني مشروط دائما بالتاريخ بمعنى أنه يتم في مجتمع معين وفي مرحلة تاريخية معينة ولهذا الشرط التاريخي بهذا المعنى تأثيرا محددا على العمل الفني باعتباره كما سبق القول انعكاس جمالي لعلاقة الفنان بالواقع الاجتماعي بمعنى آخر بالعلاقات الاجتماعية المحددة في نهاية المطاف للاطار المرجعي ولكل مجالات الوعي الاجتماعي . وفي حالتنا هذه فان العجز عن انتاج عمل فني سينمائي) يمتلك ويتمتع بفهم عميق وصادق للعامل الجزائري وخصوصيته ناتج عن أسباب ذاتية وموضوعية ان طبيعة النظام الاجتماعي والسياسي من جهة ومدى فعالية الحركة العمالية من جهة ثانية والأصل الاجتماعي للفنان ومدى استجابته لنظرية علمية عن الدور التاريخي للطبقة العاملة كل هذه الاسباب تحدد مصداقية الفيلم .

ان الاخفاق في تناول الجانب الجمالي في السينما الجزائرية هو شكل من أشكال الازمة العامة التي تعانيها كثير من الأفلام على الأقل والأزمة هي انفصال الشكل عن المضمون أو بعبارة أخرى فقدان العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون هذه العلاقة الضرورية في التعبير الجمالي

فيلـــــم : ((بني هـــنـــد ل)) : المفهـــوم ـ الصـــورة

قبــل أن يخــرج ((لاميـــن مـــرسـاك)) هذا الفيلم السينمائي عام 1976 . كان قــد أخــرج فيلمـا تلفزيونيـــا آخــر . حــول الفلاحيــن بعنـــوان ((المغتصبون)) سنـــة 1972 . الذي تعـــرض لـــه بصـــورة سريعـــة ، قبل أن نتناول بـــالتحليـــل فيـــلم ((بـــني هنـــد ل)) . نظـــرا لأن الفيلمـــان يتعرضـــان ، تقريبـــا ، لعملية تاريخية اجتماعيـــة عرفها المجتمع الجزائري ، رغم أن الفترات الزمنيـــة والنماذج الفنيـــة المختـــارة مختلفـــة الا أنهـــا متشابهـــة ، تلك العملية التاريخيـــة (الاقتصادية ـ الاجتمـــاعيـــة) التي تبيـــن الميكانيزمـــات التي أدت الى تفكيـــك الملكيـــة الجماعيـــة : ، القبليـــة ، والاستيـــلاء عليهـــا مـــن طرف المعمـــريـــن الفرنسيين والملاكيـــن الكبـــار الجزائرييـــن فالحبكـــة الدراميـــة لفيلـــم ((المغتصبـــون)) تـــدور حول كيفيـــة نـــزع ملكية أراضـــي الفلاحيـــن الصغـــار ، من طرف الملاكيـــن الكبار المتواطئيـــن مع الاستعمـــار الفرنسـي وبيـــن الفيلـــم احـــدى طـــرق النـــزع . ولقد ألتزم المخـــرج في هذا الفيلـــم بنقـــل بعـــض المفاهيـــم الى عمـــل سينمائـــي[1] ، ولـــم يـــرد أن يظهر استئنسار الاستعمارييـــن الفرنسييـــن بـــأراضي الفلاحـــيـــن ، بـــل فضـــل الهجـــوم على ظاهـــرة أخـــرى ، لاتقـــل خطـــورة عـــن الأولـــى ، هذه الظاهـــرة التي تصورهـــا العلاقـــة بيـــن الشخصيـــة الرئيسيـــة للفيلـــم ((بلقـــاســم)) الفلاح الصغيـــر ، والملاك الكبيـــر .

يصـــور الفيلـــم من خـــلال هـــذه العلاقـــة ، الآليـــات والحيل الذي يلجئ اليها كبار الملاكيـــن للاستيـــلاء عـــلـــى أراضـــي الفلاحيـــن الصغـــار وتحويلهـــم الى ((خماسيـــن)) فشخصيـــة ((بلقاســـم)) البائســـة ، التي أوصلتهـــا حـــالـــة الخـــراب الـــذي أصـــاب عائلتـــة نتيجـــة الاستيلاء علـــى قطعـــة الأرض التي يملكهـــا ـ الـــى الجنـــون

---

1 ـ أنظـــر : نشـــرة المركز الثقافي الجزائري ببيروت ـ السينما الجزائرية ـ ونشـــرة رقـــم 7 ص 26

قام بالدور حسن الحسني – التي نشاهدها في بداية الفيلم ،ليست الا نتاجا حسب تصور الفيلم – لطبيعة هذه العلاقة (ملاك كبير / فلاح صغير) وخصائصها وعن طريق الفلاش باك ،تعود الكاميرا لتكشف عن مسببات جنونه فبعد أن اضطر الى استيلاف بعض أكياس البذور ومبلغا من المال من الاقطاعي ،شريطة أن يسدد ماعليه ،مع فوائد مرتفعة في موسم الحصاد ،ونتيجة مرض الزوجة وضعف الحصاد ،مما يدفع ببلقاسم الى صرف الأموال المستلفة ،فيستغل الاقطاعي الموقف ليفرض عليه نظام الخماسة ،

ورفض بلقاسم لوضعه الجديد لايغير من الأمر شيئا ،فحتى المحامي ذو النزعة الانسانية الذى يتولى الدفاع عن قضيته أمام جهاز العدالة الاستعمارى ،يتعرض للاعتداء ،والايقاف عن طريق حبكة يدبرها الاقطاعي بالتعاون مع السلطات الاستعمارية .

جدول الشخصيات الرئيسية

الشخصية الفنية الاجتماعية	الحالة العائلية	مستوى التعليم	نوع السكن	اماكن الظهور	شكل اللباس	اللغة المستعملة
ملاك كبير اقطاعي	متزوج	غير واضح	منزل ضخم فيلا	المنزل الحقل	تقليدى فخم	عربية – دراجة
فلاح صغير	متزوج	أمي	كوخ	المنزل السوق الحقل	تقليدى عادى ث	عربية – دراجة

من الناحية الفنية يمكن القول بأن الاسلوب المتبع في الاخراج يتميز بالتعليمية والمباشرة في سرد الأحداث ويأخذ صبغة سياسية واضحة في مخاطبة المشاهد ،مخاطبة تعتمد على تخطيطية مبالغ فيها كما أن الفيلم يسقط في ((وسة نجبة)) بدائية في تصوير بعض المشاهد (مشهد الاعتداء على المحامي ،ومحاولة قتل الاقطاعي ،

الا أن اللون (الأسود والأبيض) أعطى لمحة حزينة تنسجم مع الظرف القاسية التي عاشها الفلاح الجزائري وقتذاك ، الى جانب أنه يفضح النزعة البرجوازية الصغيرة ، التي تبقى سجينة النظرة الانسانية في مشهد الحوار بين العم لم ، والمحامي ، رغم كونه ضعيفا من حيث الاقناع الفني - السينمائي .

الفيلم : ((بني هندل))

تم تصوير الفيلم سنة 1976 ، وهو مأخوذ عن عمل جامعي للأستاذ ((جيلالي ساري[1])) الذي قام باعداد السيناريو بالمشاركة مع المخرج فأحداث الفيلم التي تتمحور للفترة التاريخية 1880 _1900 ، يرتكز عليها الفيلم ، ليصور من خلالها عملية تاريخية اقتصادية _ اجتماعية) عرفها الريف الجزائري ، انها عملية التراكم البدائي ، التي تعني خلق الشروط الضرورية لولادة الرأسمالية ، ان المظهر الرئيسي ، لهذه العملية التاريخية يتخذ شكلا خاصا في الجزائر نظرا لطبيعة التشكيلة الاجتماعية ماقبل الرأسمالية [2]

يأخذ الفيلم من الونشريس كمنطقة تجرى فيها الأحداث ، ومن قبيلة ((بني هندل)) كموضوع لتلك الأحداث ، المؤلمة والمأسوية . يصور من خلال ذلك الميكانيزمات والآليات المتعددة ، والطرق الملتوية التي ملتجأ اليها الاستعمار لتحويل الفلاحين بعد أن يتم تجويدهم واقتلاعهم من أراضيهم ، بطرق مختلفة ، الى أناس مشردين ، لا يملكون الاقوة عملهم يبيعونها لدى المعمرين والملاكين الكبار ، من أجل بقائهم ، ولا شك أن هذه العملية كانت مرسومة ومقصودة من طرف الاستعمار الفرنسي ((فبعد أن غزا الفرنسيون مدينة الجزائر مباشرة ، سرعوا في تنفيذ سياسة ترمي الى التدمير المنظم للمجتمع الجزائري بهدف تحقيق تراكم رأسمالي[3])) .

---

1) Djilali Sari - La Dépossission des Fellahs S. N.E.D. Alger - 1974 .

2 _ راجع _ عبد اللطيف بن أنشنهو _ مرجع سابق _ ص 129

3_ مغنية الأزرق _ ترجمة سمير كرم _ نشوء الطبقات الاجتماعية في الجزائر _ _ مؤسسة الأبحاث العربية _ ط 1 _ بيروت _ لبنان _ 1980 _ ص459

ان الجزائر لم تكن مقصودة ،فحسب لكي تكون سوقا جديدة للسلع الفرنسية انما كانت مقصودة أيضا لكي تصبح مستعمرة استيطانية وقد تطلب هذا منح مزايا للمهاجرين الفرنسيين ،وخاصة في صورة أراضي ،وهي المادة الأولية لعملية الاستعمار الفيلم الذى تبدأ أحداثه عام 1880 كما سبق الاشارة ،والذى يصور الحالة التي آلت اليها المجتمع الجزائرى . بعد تدمير وتفكيك القبيلة ،لكن هذه الحالة أو الوضعية لم تكن الا نتيجة لعمليات سابقة - بدأت مع الاحتلال عام 1830 لتصل فيما بعد الى ذروتها وتأخذ طابعا كيفيا ،يختلف على الوضع السابق لسببين حسب رأينا :

- لم تخمد المواجهة المسلحة بين المجتمع الجزائرى والاستعمار الفرنسي الا في السبعينات من القرن الماضي - التاسع عشر .

- انه بدأ من الاحتلال سنة 1830 الى غاية 1887 ،شهدت الجزائر قوانين ومواسيم متلاحقة وذلك ضمن أعمال النشاط التي أقدمت عليها السلطات الاستعمارية قصد تدمير نظام الملكية المحلي القائم على المشاركة القبلية واحلال نظام الملكية الفردية ،فقد وضعت ثلاث قوانين ،نهاية للشكل الجزائري للملكية ،وكانت مراسيم 1844 ، 1846 ومرسوم مجلس الشيوخ لعام 1863 وقانون عام 1873 المدعو بقانون وارنيي WARIER المعدل 1887 .

صاحب تطبيقها أعمال عنف رهيبة ضد الفلاحين والمجموعات القبلية والأكيد أنها حققت أغراضها ،في أنها سلمت أراضي الأهالي الى السوق الفرنسية ،وأعمال المضاربة . وأدت الى عملية تدمير المجتمع الجزائري وسرعتها ودعمتها .(1)

---

1 - مخنفية الأزرق - المرجع السابق - ص57

المجتمع الكولونيالي		المجتمع الأهلي
سلطة ادارية (الحاكم)		فلاحين صغار
معمرين (مستوطنين)		خماسين
	ملاكين كبار جزائريين : قسايد (1)	
مدرسين فرنسيين		حرفيين
فئات أخرى		عمال .
		هامشيين ،تحت بروليتاريين

فالأول المجتمع الكولونياني) يمارس هيمنة مطلقة على الثاني (المجتمع الأهلي) خاصة بعد هزيمة ثوار 1871 . التي حققت انتصار المعمرين ،ومنذ ذلك فسر الفرنسيون الجزائر ارادتهم فرضها يكاد يكون بلا معدل ،وأصبحت الجزائر جمهورية فرنسية صغيرة لاوزن فيها الا لمصالح المستوطين الفرنسيين دون غيرهم[2]. ومنها تدخل الفئات الفلاحية والريف الجزائري عموما في أشكال للرفض والدفاع عن وسيلة حياتهم التي ارتبطوا بها منذ قرون ــ الأرض تختلف عن عمليات الرفض السابقة عن عام 1880 ،التي أتسمت بالمقاومة المنيفة لتقدم الاستعمار ،فأعمال الرفض بعد هذا تأخذ أشكالا .

---

1 ــ بالنسبة لفئة الملاكين الكبار الجزائريين يمكن اعتبارهم ،احدى قنوات الاتصال بين المجتمعين ــ حسب ــ الفيلم ــ فمن الناحية الاقتصادية (الملكية) يعتبرون مستغلين كالمعمرين ،ولكن من الناحية الاجتماعية والثقافية تربطهم علاقات متنوعة مع الأهالي

2 ــ أنظر ــ شارل روبير أجيرون ــ ترجمة : عيسى عصفور ــ تاريخ الجزائر المعاصر ــ ط2 ــ ديوان المطبوعات الجامعية ــ الجزائر 1982 ــ ص79

خاصة ، بـدءا من التمسك بالأشكال الثقافية ، الى الانتقال الشخصي .

ويصور الفيلم ذلك في مشاهد واضحة ، مشهد الأطفال وهم يقرؤون سورة يا أيها الكافرون ، من القرآن ، والمشهد الأخير أين يصوب (أحمد) مسدسه باتجاه الحاضرون في الحفل الذي يقيمه المعمرون ...

أن الفترة التاريخية التي يصورها الفيلم ، مهمة من تاريخ المجتمع الجزائري - أين يتم ظهور أشكال اجتماعية جديدة في الجزائر ، ولكن المدة التي استغرقها الفيلم ، والشخصيات العديدة والمتنوعة التي تظهر في الفيلم لم يتمكن المخرج من تتبع مصيرها . وجعلها مقنعة ومفهومة ، من قبل المشاهد . فالأحداث رغم أنها لم تسر بأسلوب تشويقي على نمط السينما التجارية ، الأ أنها لم تكن جذابة ، ((حية)) فالشخصيات غالبا ماسيطر على أدائها طابع التصنع والتكلف ، في تقديم المشاهد والأحداث فاللغة السينمائية ، لم تستخدم كما ينبغي ، حسب رأينا ، ورغم أهمية موضوع ومضمون الفيلم ، خصوصا في المرحلة التي صور خلالها ، الا أن هناك عجز سينمائي في توصيل الأفكار الواردة في الفيلم ، فالانتقال الميكانيكي والآلي في عرض الأحداث ، وتقديم مواقف الشخصيات ، جعل من العلاقة بين الفيلم والمشاهد ، باردة ، وكأننا أمام عرض أو عمل علمي أكثر مما نحن أمام عمل فني سينمائي ، فالجانب الامتاعي ((الفن متعة))) كان ضعيفا ، فالشخصيات أستخدمت في كثير من الأحيان كواسطة لتمرير خطاب مختار ومحدد ومرتب بطريقة مسبقة ، بدلا من أن تكون معبرة عن ذلك من خلال وظيفتها في بنية الفيلم كوحدة عامة ، مثلا يظهر أن الحوار لاعلاقة له بطبيعة بعض الشخصيات الفلاحية

وهذا حسب رأينا يعود الى سببين جعلا من الجانب الجمالي للفيلم ضعيفا رغم تفاوته وصدق مضمونه السوسيولوجي .

- الجانب الأول : هو أن الفيلم مصور في فترة محددة ، سبق الحديث عنها وهي فترة تطبيق الثورة الزراعية ، ويظهر بوضوح ضغط انشغالات وأحداث هذه الفترة على الفيلم ، فالدلالة السياسية للفيلم ، تبرز من خلال حوار ومواقف الشخصيات .

- الجانب الثاني : هو أن الفيلم مأخوذ عن عمل جامعي ، مما خلق صعوبة نقله الى عمل فني : فاللغة المستعملة في كلا النوعين (العلمي - الجمالي) مختلفة ، وتحتاج الى قدرة فنية عالية لتجاوز هذه الصعوبة وجعل الفيلم أصيلا من الناحية الفنية ، ولذلك يمكن القول أن لغة المفاهيم كلغة للعلم ، استمرت في الفيلم بشكل غير فني

فيلم : نوة ،ايقاع الحياة في جدلية الاحساس السينمائي

فيلم ((نوة)) نال الكثير من الاهتمام ،في السينما العربية عامة والجزائرية خاصة بفضل عمق الناحية الجمالية ،وخصوصا فيما يتعلق بالضوء والايقاع وتوزيع المشاهد ،والأداء المذهل لسكان قرية ((عين الباردة)) بالشرق الجزائري حيث جرى تصوير الفيلم ،خلال ثلاثة أشهر .

لقد أثبت عبد العزيز طالبي مخرج الفيلم ،أنه يملك نفسا ملحميا جيدا وقد أستطاع أن يتصرف به ويسيطر عليه ليعطي أفضل النتائج كما أكد موهبته في الاخراج ،وفي نقاش تعابير الوجه سينمائيا ،حتى أنه يذكرنا باستعمال التعبير د ن عليه كبار ،السينمائيين السوفياتيين أثناء ،ماسمي بالعصر الذهبي للسينما السوفياتية . وهو: استغلال جغرافية الوجه . وفيلم ((نوة)) يذكرنا بالكلام عن الجوانب الجمالية ،نظرا لقوة التعبير التي يتمتع بها ،الا أن قوة الناحية الفنية هذه تنبع من مضمون الفيلم الذي يصور الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي أوصلت الجزائريين وخاصة فئات الفلاحين الى الانضمام بثورة التحرير . وعلاقة هؤلاء بكبار الملاكين : الاقطاعيين .

انه يرصد بدقة بالغة عملية الاستيلاء على أراضي الفلاحين الصغار وتحويلهم الى خماسين ،ورغم أنه يلتقي في هذه الناحية مع أفلام جزائرية ،أخرى (بني هندل ،المغتصبون ،الطارفة ...) الا أن المعالجة الفنية جعلت منه فيلما متميزا ،انه يأخذ بقاعدة الاختلاف في التماثل والانفراد في التشابه ،والذي يميز المبدعات الفنية البارزة هو مدى التباين بينهما وبين غيرها وليس مدى التشابه (1) .

---

1 ــ أنظر حسين جمعة ــ قضايا الابداع الفني ــ ط1 ــ دار الآداب ــ بيروت ــ لبنان 1983 ــ ص53

وفعلا فهو يستعمل الكاميرة في تشريح المجتمع الجزائرى عشية الثورة التحريرية فأحداثه تجرى ،حسب المخرج ،في فترة محددة شهرين قبل نوفمبر 1954 وشهرين بعد ذلك[1]وكشف مختلف العلاقات الاجتماعية التي تربط الفلاحين الصغار والخماسين بالاقطاعيين والملاكين الكبار وممؤسسات النظام الاستعمارى ،الذى كاد أن يحول تلك الفئات الى هامشيين ومجانيين ومجردين من القيم الحضارية والثقافية التي ظلوا متمسكين بها طيلة العهد الاستعمارى ،بعد أن جردهم من وسيلة عيشهم الحقيقية ،الأرض"،

فأحداث الفيلم تصور جوانب من العلاقات الاجتماعية في الريف الجزائرى بطريقة جديدة ،فهو يوضح أن الاستغلال والقهر الاجتماعي الذى عاشته فئات الفلاحين وقت ذاك ،يتم من طرف فئة اجتماعية ،جزائرية متحالفة مع النظام الاستعمارى . الذى لاتشاهده ،الا من خلال قوة القمع .

فيلم ((نوة)) مليئ بالعديد من اللقطات والمشاهد والأحداث والتعابير الصغيرة ولكنها معبرة الى درجة أنه يصعب أن تسقطها عند تحليل الفيلم ولكننا قبل أن نعود الى المواضيع المختلفة التي يصورها ،نحاول أن نحصر موضوعنا الرئيسي ،أى الصورة التي يعطيها للفلاحين ومختلف العلاقات الاجتماعية التي يتحركون ضمنها ،وماهي الأجواء المجتمعية التي تحيط بهم بالواقع أن كل أحداث الفيلم تدور حول هذا الموضوع ،من خلال علاقة عاطفية ،علاقة حب ،بين ((نوة)) ابنت (الطالب مدرس القرآن)و((جبار)) ابن الفلاح الصغير ((بوناب)) . انه ينطلق من هذه العلاقة ليصور العديد من الظواهر التي رافقت ثورة التحرير ،انها الظواهر .

1-cloud michel cluny -ouvrage dega cite -p372 .

التـي ترافق عملية استغلال الانسان للانسان ، والتي يتولد عنها صراع طبقي عنيف ، ولكي نوضح ذلك نحاول أن نتعرض لأهم العلاقات الاجتماعية المصورة من قبل الفيلم .

ـ العلاقة بين الفلاحين الصغار ، الخماسين ، والملاكين الكبار :

هذه العلاقة التي تظهر من خلال ((الحاج الطاهر)) كملاك كبير ، اقطاعي و(بوناب) كفلاح صغير ، تصور الآليات والطرق المستعملة للاستيلاء على أراضي الفلاحين الصغار وتحويلهم الى خماسين ، وانه لمشهد عظيم ومؤثر ، ذلك الذي نشاهد فيه ((الحاج الطاهر))على حصانه رفقة جرار الاستيلاء على قطعة الأرض الصغيرة التابعة لبوناب ومحاولة هذا الأخير وابنه التصدي بأيديهما لتقدم الجرار ، ان تأثير المشهد ينبع من استغلال المخرج للأداء المذهل للفلاحين العاديين ، الذين قاموا بالأدوار ، ولدقة الحوار التي ترافق المشهد ، فالذي يشاهد الفيلم لايستطيع أن ينسى بسهولة ذلك المشهد ، فالنذكر بما كان يقوله ((الحاج الطاهر)) للفلاح ((بوناب)) (خلي التراكتور أنتاعي يحرث ياكهون ياطحان ... اذا كان محبكش المال هاهو دار الشرع روح تشكي) ثم نشاهد بعد ذلك الفلاح الصغير بوناب يبكي وهو يقول : هذه حقرة يملك 700 هكتار وزاد أتبعني في 4 هكتارات .. فهذه العلاقة ترتكز أساسا على الصراع الطبقي في المجتمع قبل الاستعمار وبعد الاستقلال حسب رأي المخرج[1] . وتبين كيف يتم تحويل الفلاحين الصغار الى خماسين يعيشون وضعا اجتماعيا مأسويا ، فالعلاقة التي تربطهم مع الملاكين الكبار يمكننا أن نماثلها بتلك التي كانت تربط العبيد

1-abd el aziz tolbi -cinema action - n 14 -1980 (- p 88

المزنوج في مزارع القطن بجنوب الولايات المتحدة الامريكية بالسادة ،ولقد كانت نية تحويل الفلاحين الجزائريين للعيش على نفس الطريقة ،من أهداف كثير من قادة الاحتلال الفرنسي[1] ،وفيلم ((نوة)) يصور لنا ذلك من خلال العديد من المشاهد لاتقل تأثيرا عن المشهد الذي تحدثنا عنه سابقا ،فمثلا ،ذلك المشهد الذي يطرد فيه أحد الخماسين مع عائلته ،من الكوخ الذي يعيش فيه بعد أن أصبح عاجزا عن العمل ،وتزيد حدة التأثير عندما تذهب زوجة الخماس ،بعد أن يموت ، لتشتكي عند الحاكم ،يقول لها : أعطي بيك بأولادك و كذلك المشهد الذي يقول فيه الخماس ((ابراهيم)) للحاج الطاهر : البارح عندما أعطيتك أرضي كنت تقولي دمي هو دمك ،والآن لاتستطيع حتى أقمع (نعالج) مريضا .. ، ثم مشهد عملية جمع محصول ((الحمص)) حيث مجموعة من النساء والأطفال يعملون من الفجر حتى غروب الشمس الى درجة أن أيديهم تصبح تسيل دما ،وهم خاضعون لمراقبة شديدة حتى لايسرقوا حفنات من المحصول .

فحفنة من الحمص كانت كافية لتقتل احدى النساء ،ولقد تم تصوير المشهد بطريقة قوية وذات دلالة هامة . ففي البداية وبلقطة كبيرة نشاهد يد المرأة ملقى وحبات القمح تسيل بيدها من أحد الأكياس فوقه ،ثم تأخذ الكاميرة في الابتعاد لنشاهد وجهها ،ثم بلقطة طويلة تصور المرأة وهي ممدودة على الأرض الى جانب جبل من أكياس القمح المكدسة ،عند ذلك يحدث تنقل الكاميرة الى أطفالها (المرأة) وهم ينتظرون قدومها بالطعام ،رفقة أغنية حزينة للأخت الكبيرة تسرد فيها على أخوها الصغير : امبارك يمي درك تجي وطيب الكسرة ...

---

1 - أنظر مصطفى الأشرف - المرجع السابق - ص 285

عند هذه اللحظة يأخذ المشهد طابعا مأسويا ـ أسطوريا ، كما في القصص الشعبية (الحجاية) الخيالية ، ليعبر عن عمق القهر والبؤس الاجتماعي الذى عاشه الفلاحون الجزائريون وقتذاك .

ـ العلاقة بين الفلاحين والسلطة الاستعمارية :

لاتظهر هذه العلاقة في الفيلم بصورة مباشرة ، ولكن تمر بواسطة الملاكين الكبار ، والمخرج يرى بأن هذه العلاقة ، فعلا ، لم تكن مباشرة حيث أن الاستعمار قد استقر في المدن وكلف الأمر في الأرياف للفئات الجزائرية المتعاونة معه[1] . قياد ، ملاكين كبار ، شنابط

ولكن ، مع هذا ، فان حضور الاستعمار كان قويا وعنيفا عن طريق حلفائه ومؤسساته الادارية (دفع الضرائب ..) وأجهزته القمعية (رجال الدرك ..) الذين يقمعون الفلاحين ، اذا ماحاولوا الدفاع عن أنفسهم وأعراضهم ، فالفلاحون يدفعون ((الغرامة)) حتى على الحمير ، والافسان مصيرهم ، أعمال السخرة . ويقدم الفيلم ، هذا الوضع من خلال مشهد السوق ، حيث لايستطيع الفلاح ((بونساب)) الدخول الى السوق لبيع زوج من الماعز الا اذا دفع ضريبة السوق ، مما يظطر الى بيع عدد من البيض وكذلك اللقطات التي يعرضها الفيلم في دار الخزناجي أين نتعرف على حالات عديدة لأوضاع الفلاحين .

وفيلم ((نوة)) لايخفي مسؤولية الاستعمار عن الوضع الاجتماعي الذى وصل اليه الريف الجزائري عموما والفلاحين خصوصا كما فعل فيلم ((وقائع سنين الجمر)) للخضر حامينا ، الذى أرجع السبب الى ظروف مناخية ايكولوجية أكثر منها اجتماعية ـ اقتصادية . بل يتهم ويهاجم الاستعمار كمنتج لهذا البؤس ، الذى يصوره ، ففي مشهد علم يقدم فيه ((جبار)) مع

1- voir -cinema action ouvrage dega cite p88

المشيرات من النساء والأطفال أمام باب قصر أحد المعمرين – المرة الوحيدة التي نشاهد فيها أحد المعمرين بأقدام حافية وأثواب بالية يحملون المحمل أو لنقول يحرضون قوة عملهم ، لضمان بقائهم ،

بعد ذلك يصور الفيلم ((جبار)) عائدا بعد أن طرد من طرف أعوان المعمر واستخدام توليف جدلي للقطات الأقدام الحافية والوجه المتسائل والبساتين الفنية بالثمار ، يجسد الفيلم التناقض الاجتماعي الصارخ بين وضعية الفلاحين ونقيضهم المعمرين ، فهذا المشهد وحده مقنعا ومؤثرا للتعبير عن طبيعة العلاقة بين الاستعمار والفلاحين الفقراء .

– العلاقة بين الفلاحين والثورة التحريرية

اذا كانت الظروف التي يعيشها الفلاحون ، حسب الفيلم ، وصلت حتى أكل لحم الحمير الميتة ، وتقاسمها مع الكلاب ، ودفن الموتى بدون كفن ، والمرأة لاتستطيع أن ترضع صغارها ، لانعدام الحليب بثديها نظرا للجوع الشديد والعمل الشاق ، والموت بسبب حمى قمح ، فمع هذا لم يسقط الفلاحون في اللامبالاة وانعدام الوعي الاجتماعي – السياسي ،

لذلك فان علاقة الفلاحين بالثورة تأخذ شكلا التحاميا ، ففي الثورة يجد الفلاحون خلاصهم وفي الفلاحين تجد الثورة قوتها الرئيسية والفيلم يتقدم نحو هذه النتيجة كخلاصة منطقية لسيرورة الأحداث والعلاقات التي يصورها ، ولكن قبل أن يصل الى هذه الخلاصة – التحام الفلاحين بالثورة يعرض الخلافات التي كانت قائمة قبل ذلك بين مختلف القبائل والعشائر وهي خلافات يدعمها الاستعمار وحلفائه الاقطاعيين ، فقبل بداية الثورة نشاهد القرية مقسمة الى قبيلتين تسود بينهما عداوة لكن مع بداية الثورة تزول الخلافات وتلتحم القبيلتين في مجموعة اجتماعية

وأحدة ، رغم معارضة الملاكين الكبار ، أعوان الاستعمار ، للصلح الذى يقع بين القبيلتين ، والمشهد الذى يصور لنا هذا الالتحام ومحاولة تكسيره من طرف الاستعمار بأخذ زعماء القبيلتين ، يأتي مشابها لمشهد قمع العمال في فيلم ((الاضطراب)) لـ ايزنشتاين ، رغم فقد الامكانيات المتاحة لتصويره ، اذا فالتحام الفلاحين بالثورة يأتي في الفيلم لا كرغبة في تصوير سينمائي شكلي ، لحقيقة تاريخية ، الشيء الذى عرفته السينما الجزائر في كثير من أفلام حرب التحرير ، ولكن كتصوير فني ، تنبع مصداقيته من بناء الفيلم ، كتشكيل خاص من الوعي الاجتماعي لاستيعاب الحياة الاجتماعية ففي الوقت الذى تتقدم فيه قصة الحب ((بين جبار)) و((نسوة)) نحو نهايتها حيث يتم الزواج ، يصل الصراع الطبقي الى مرحلة يأخذ معها شكلا جديدا انه العنف الثوري ، ففي الليلة التي تهرب فيها ((نسوة)) لتلتحق بـ ((جبار)) هي ليلة بدأ الثورة التحريرية .

اننا نرى في فيلم ((نسوة)) الصورة الفنية ، الملحمية لشعب مضطهد ، معذب ومناضل والواقع أن المخرج نفسه كان مندمجا بهذه العملية التاريخية الأليمة والعظيمة لتكون الملحمة النضالية للفلاحين الجزائريين ، من قاما بالثورة التحريرية الجزائرية ؟ . ولماذا قامت ؟ . فيلم ((نسوة)) يجيب عن ذلك ، في الحاحه على مجريات الأمور في تلك الفترة الحاسمة من تاريخ ثورة الجزائر .

فقد رغب أن يؤكد على طبيعتها الحقيقية وسماتها الأساسية ، فهي ليست حرب تحرير تحالفت فيها منذ البداية مختلف القوى ضد قوة أجنبية غازية ومحتلة ، بل هي وليدة أوضاع البؤس والجوع قبل أن تكون وليدة لمثل عليا مجردة .

ولقد صور الفيلم مختلف المواقف وردود الفعل التي قامت بها مختلف الفئات الفلاحية وفي نفس الوقت كشف عن الدوافع الحقيقية التي قادت

الملاكين الكبار والبرجوازية التي المشاركة في الثورة ،وشكل المشاركة الذى عرفته ،فهم أكتفوا في أحسن الأحوال بدفع الاشتراك لتغطية وضمان مصالحهم ،عكس الفئات الفلاحية التي تكون منها القسم الأعظم من جيش التحرير ولقد كان حضور ومشاركة الفئات الفلاحية ،حضورا جماعيا في فيلم ((نوة)) فليس هناك تمييز بين الرجل والمرأة ،ومن ضمن المشاهد التي تبين ذلك ،المشهد الذى تقتل فيه زوجة الخماس المطرود من كوخه ،والذى رأيناه في بداية الفيلم ،أحد الخونة عندما أراد أن يفضح للاستعمار ،الرجال الذين قاموا بتوحيد صفوف القبيلتين .

ويجب أن نشير الى أن فيلم ((نوة)) يصور المرأة بطريقة واقعية وبشكل مقنع ،ودون تكلف أو افتعال لأفكار مسبقة ،ويوضح أن الموقف من المرأة ينبع من طبيعة الظروف والعلاقات الاجتماعية التي تعيشها كل فئة أو طبقة اجتماعية ،فاذا كنا نشاهد نساء الفلاحين الصغار والخماسين غير محجبات ،فذلك لأن ليس لديهن وقت لوضع الحجاب فهن دائما في العمل سواء في المنزل أو الحقل ،في حين أننا نشاهد امرأة شبه مسجونة بين أربعة جدران هي زوجة الطالب (مدرس القرآن لها علاقات متنوعة من وراء زوجها مع وجهاء القرية . بينما لا نشاهد اطلاقا المرأة عند أو في بيوت الملاكين الكبار . فهي من وجهة نظر هؤلاء لاتلعب دورا اجتماعيا ،انما تلبي غريزة جسدية فقط .

شكل وأسلوب الاخراج في فيلم ((نوة))

سبق أن أشرنا الى أن الموضوع الذى تناوله فيلم ((نوة)) لايختلف كثيرا عن بعض الأفلام الجزائرية ،التي تدور حول الفلاحين والأرض بصورة عامة ولكن المشكل المتبع في الاخراج ،هو الذى أعطى للفيلم تميزه الخاص((خصوصيته)) والأسلوب هو شكل نظام الأفكار وتنسيقها ،وطريقة عرضها ،وعبر اللغة الفنية يرسم الفنان شكل العلاقات الاجتماعية ـ الانسانية ،ولقد أتبع المخرج ،طريقة خاصة أعطت للفيلم زخمه وغنائه الواضح ،فلقد أستخدم ببراعة التوليف (المونتاج) الجدلي ،في عرض اللقطات والمشاهد وربطها ببعض مكونا من خلالها بنية فيلمية متميزة ولقد وظف من أجل ذلك عناصر متعددة يمكن ايجازها بالآتي :

ـ لقد اعتمد على ممثلين عاديين كل وجوه الفيلم من الفلاحين العاديين وقد أدوا أدوارهم بمجمالين وعفوية أعطت احساسا حيا ومؤثرا واقعيا ،كما أستغل الديكور الطبيعي الطبيعي من لباس وفضاء جغرافي لقرية ((عين البارد)) مكان تصوير الفيلم . وكذلك الاستخدام الجيد للاضاءة واللون الأبيض والأسود) .

ـ التوظيف المحكم للغة اليومية للفلاحين واعطائها معانيها ومغزاها التعبيري لنتذكر قول أم ((جبار)) لأبنائها عندما وزعت عليهم الكسرة (الخبز) ، (كلو بشوى باش تشفو عليها ..) فلهذه الجملة مدلول اجتماعي واضح .

ـ طريقة الاخراج جعلت الكثير من النقاد والمحليلين يقرأون الفيلم من جوانب مختلفة فالبعض[1] يرى بأن الفيلم يمكن أن يقرأ من جانبين وثائقي وخيالي ،نظرا لأن الكاميرة كانت تلتقط الواقع البائس منازل .

1-voir megherbi abd elghani -ouvrage dega cite p387

يعيشه الفلاحون وقت تصويرهم الفيلم سنة 1972 ، والمخرج نفسه يشير الى أن ظروف الفلاحين لم تتغير عن عام 1954 ، فحتى بعد خروج الاستعمار والحصول على الاستقلال الوطني ، الذى سيبقى بدون شك ناقصا اذ لم تمتد الثورة الى بعدها الاجتماعي .[1]

في حين يرى البعض[2] أن الفيلم مكون حقيقة من فيلمين ، فيلم وثائقي وآخر خيالي ويبدو لنا أن كلا الموقفين يهملان الجانب الأساسي وهو أن أسلوب الاخراج هو الذى حول ماهو تسجيلي الى شكل خيالي في حين أكسب الخيالي طابعا تسجيليا ، ومن ثم خلق وحدة عضوية بين الطابعين مما أعطى الفيلم غنائه وثرائه من حيث المضمون والمنظور ، ونلتمس ذلك بصورة واضحة ، كما مر معنا في التقاطه للأشياء والتفاصيل الصغيرة واعطائها قيمتها التعبيرية جاعلا من العلاقة بين العام والخاص علاقة جدلية .

ان ايقاع الفيلم ، هو ايقاع الأحداث اليومية للفلاحين ، ايقاع العلاقة بالأرض و الارتباط بها ، وبيان كل أشكال الدفاع عنها ، وبقائهما يعني بقائهم ، انه ايقاع الحياة في جدلية الاحساس السينمائي .

1-cinema action n 14 P88

2-WASSYLA ЧT AMZALI en attendant omar gatlàto A.B?. ALGER-6- 1979 P29

فيلم : ((مسيرة الرعاة)) : الفن التعليمي

اذا كانت أغلب الأفلام الجزائرية التي تصور قضية الفلاحون والأرض،بجميع مضامينها التاريخية والاجتماعية ،قد ظهرت مع بداية الثورة الزراعية سنة 1971 مثل (الفحامون - الطارفة - نوة ...) فان فيلم ((مسيرة الرعاة)) قد جاء مع بداية ماسمي وقتذاك بالمرحلة الثالثة من الثورة الزراعية وهي التي تتعلق بالمناطق الرعوية والسهبية .

والفيلم يتبع تحليلا سوسيولوجيا في عرض الأحداث واختيار النمط النمط الانتاجي للنظام الاجتماعي تعرضه الجزائر منذ قرون ،وقد سبق لعبد الرحمان بن خلدون أن خصص له قسما مهما في مقدمته الشهيرة ،في الفصل الثاني من الباب الأول أسماه ((في العمران البدوي والأمم الوحشية ومايمر في ذلك من الأحوال وثيبة فصول وتمهيدات)) حيث قسم أصناف البدو ،وبين أن اختلاف أحوالهم انما هو باختلاف نحلتهم من المعاش ،فمنهم من ينتحل الفلح من الفراسة والزراعة - العلاقة بالأرض-ومنهم من ينتحل القيام على الحيوان من الشاه والبقر والمعز .[1]

ان ادراجنا لهذا الفيلم ضمن الأفلام التي تصور الفلاحين انما يعود الى أن الشخصيات الرئيسية فيه تربطها علاقة بالأرض،كما أن قسم من أحداث الفيلم يجرى حول الاستيلاء على الأرض،وفي رأينا هذا لايغير من الأمر شيئا كثيرا اذا كانت الأرض تستخدم في الزراعة أم في الرعي ،بل الأمر الحاسم في رأينا هو من يملك هذه الأرض.

كان ممكنا للمخرج أن يجعل الفيلم يتضمن بناء وثراء سوسيولوجي وثقافي كبير ،نظرا لأن موضوعه على قدر كبير من الأهمية التاريخية

---

1 - ابن خلدون عبد الرحمان - المقدمة - الجزء الأول - الدار التونسية للنشر - المؤسسة الوطنية للكتاب - ط1 - مطبع دار القلم - تونس - 1984 - ص 165

والحضارية والاجتماعية بالنسبة للجزائر والمغرب عموما ، كما شهدنا ذلك في فيلم ((القطيع)) للتركي ((يلماز غوني)) غير أن بقاء عند الملابسات والعمليات المختلفة والمتناقضة التي رافقت تطبيق المرحلة الثالثة من الثورة الزراعية أفقده الاقناع والزخم الفني وسيطر عليه الخطاب السياسي والايديولوجي.
في فيلم ((سيرة الرعاة)) نحن أمام الظروف الاقتصادية والاجتماعية والطبيعية التي يعيشها سكان المناطق السهبية ، هذه الظروف ، تأخذ شكلا خاصا

مع أوضاعا سياسية ، تتميز بالخلاف الاجتماعي ، وتصدد المصالح الاجتماعية وتداخلها أمام تقدم الثورة الزراعية ، فمن جهة هناك المرابيين الصغار ومن جهة أخرى هناك الموالين الكبار ، وبين هؤلاء هناك الجهاز البيروقراطي وقد أختار المخرج للتعبير عن رؤيته لسير العملية الاجتماعية ، نموذج عائلة مركبة ، تتكون من أب وثلاثة اخوة ، (اثنين متزوجين) وتتبع مصير الشخصيات الرئيسية ، نتعرف على الآليات والظروف التي تقود الى انتقال المجتمع الرعوى الجزائرى ، من نظام اجتماعي قديم الى نظام اجتماعي جديد[1]
فالمشاهد الأولى للفيلم تصور كيف تهلك العواصف الطبيعية قطيع العائلة وبالتالي يضيع مجهود عدة شهور في ليلة واحدة ، كما قال ((علي)) الابن الصغير ، الذى يظهره الفيلم منذ البداية رافضا لهذه الظروف ، ويبحث عن فرصة مناسبة للخروج منها ، هذه الفرصة تأتي مع وفاة الأب التي ترمز الى موت وتفكك العائلة الكبيرة ، ونمط الحياة القديمة .
فمصير الاخوة الثلاثة يأخذ أشكالا مختلفة بعد ذلك فما لصغير ((الأعزب)) يبيع نصيبه من القطيع ويرحل الى المدينة . ليتحول الى شبه بروليتارى ، يعمل كحمال بواسطة حمار ، وحياته تتنوع بين البطالة والعمل الهامشي ، ومع هذا فهو يفضل هذه الظروف عن السابقة ، فالمدينة

---

1 - جمعية نقاد السينما المصرية - السينما الجزائرية - نشرة خاصة ص 29

تطبيقه بمظاهرها المتنوعة . فهناك . المرأة ... ، التلفزيون ...

أما المتوسط (متزوج) - فرغم أنه يحاول البقاء مع أخيه الكبير الا أنه

لا يستقر كثيراً ، فهو يسمع عن البدء في تطبيق الثورة الزراعية ويسمع منها في تعاونية ، والذى يحسم تردده بين مايسمع عن الثورة الزراعية من قبل بعض الفلاحين الذين يرفضونها (مشهد ، حديث المقهى وسط المدينة) وبين وضعه الاجتماعي ، حيث يعاني من انعدام الطبيب والمدرسة والسكن اللائق ، هو قدوم الطلبة المتطوعين ، فيقرر الانضمام الى المستفيدين من التعاونية ، وهنا يمكن أن نسجل أن المشهد لم يكن مضبوطاً من الناحية الفنية ، ((فالحبيب)) يبدو حافظاً لنصوص الثورة الزراعية وأهدافها حتى قبل مجيء الطلبة ، ويظهر وكأنه يقوم بدور مسرحي شكلي لالقاء جمل سياسية عن الثورة الزراعية ، حيث جاء المشهد خالياً من الاقناع الفني وحرارة الموقف .

أما الكبير ((محمد)) متزوج ، فيبقى محافظاً على أسلوب الحياة القديم غير أنه لا يستطيع مواجهة الظروف بفرده ، مما يدفعه الى طلب المعونة من الموال الكبير (الحاج الخضر) ، لكن الظروف الطبيعية والاجتماعية ، تعمل لغير صالحه بتحوله الى راعي عند ((الحاج لخضر)) رغم أن الفيلم يلمح الى امكانية خروجه من هذه الأوضاع ، بعد زيارته لأخيه ((الحبيب)) ومشاهدة التحسن الذى طرأ على حياته ، في التعاونية .

اذن فمن خلال مصير هؤلاء الاخوة ، يحاول الفيلم أن يصور التناقضات والصراعات والمواقف المختلفة من الثورة الزراعية التي تظهر كعامل ديناميكي وحيد ، تقريباً ، للتغيير الاجتماعي ، في هذه المنطقة ، ولذلك فان الحواليين (1)

---

1 - هناك عدة عوامل طرأت على المجتمع الجزائرى أدت تفكيك القبائل والعائلات البدوية : فبظهور علاقات انتاجية رأسمالية مع الغزو الاستعماري

الكبار ، يعملون بكل الوسائل والامكانيات المادية والايديولوجية لافشالها فتشابك علاقات القرابة ، والمصاهرة مع المسؤولين الاداريين ، يرمز للتحالف القائم بين البرجوازية العقارية والبرجوازية البيروقراطية ، التي تعمل على كبح تقدم الثورة الزراعية ، وافراغها من محتواها الاجتماعي .

فالمواليين الكبار يحاولون محاصرة تعاونية الثورة الزراعية بمحاولة الاستيلاء على الأراضي التابعة لها ، والجهاز البيروقراطي يعدل من جانبه السير الطبيعي لقوانينها ، غير أن الفيلم يقدم هذه العلاقات الاجتماعية بأسلوب وشكل

علامة على ظاهرة التفكيك الاجتماعي ، التي يحصرها الفيلم ، بعوامل طبيعية ويفصل قرار سياسي اجتماعي ، الثورة الزراعية ، فالعوامل الطبيعية عرفها المجتمع الجزائر منذ عدة قرون ، ومع ذلك فقد استمرت أشكال الحياة الاجتماعية ، البدوية ، فالعوامل الطبيعية . هي أيضا تاريخية بمعنى أن مفعولها على حياة المجتمع البدوي مرتبط بخصائص المرحلة التاريخية فظهور شكل اجتماعي للانتاج متقدم يعمل على هدم بنيات الانتاج السابقة عنه ، يجعل تلك العوامل الطبيعية ، عوامل غير ملائمة ولكن في الواقع الغير ملائم ليست الظروف الطبيعية ولكن شكل الانتاج القديم

1 يمكن الرجوع في هذه القضية الى : عدى الهوارى - المرجع السابق ص 96 ومابعدها

بيداغوجي تعليمي ، ينقل بواسطته وبطريقة مباشرة خطاب سياسي ايديولوجي الى صور سينمائية ، مما جعل الفيلم يقع في برودة وجفاف الشخصيات الفنية التي أدت أدوارها بطريقة مسرحية .

لذلك وجه للفيلم انتقادات مختلفة ، الى درجة أن البعض تساءل عن الفائدة من تصويره الى جانب اعتباره فيلم دعائي للسلطة السياسية على الطريقة الجدانوفية (1) ، ويبدو أن الفيلم لا يتناقض من الناحية الفنية مع الفهم الذي يعطيه المخرج للسينما فهو يرى ضرورة التزام الفنان بالتوجهات العامة لسياسة بلاده في تصوير الواقع بتناقضاته المختلفة [2] .

الا أن عملية الانعكاس الفنية ليست عبارة عن تصوير فوتوغرافي لمظاهر الواقع بل هي عملية مركبة ، يلعب فيها العنصر الذاتي دورا كبيرا ، ولهذه الذات الفاعلة آراؤها ونوازعها واتجاهاتها الفكرية وعلاقتها الانفعالية بالحياة والوجود هذه جميعها تترك بصماتها المؤثرة على وسائل وأساليب التصوير عند الفنان وطريقة نقله للواقع الاجتماعي ، وانتقاء شخوصه وأبطاله ، والمنظورات التي يتحركون من خلالها وكثير من هذه الجوانب كانت غائبة في فيلم ((مسيرة الرعاة)) . الى جانب الضعف في التقاط الصوت واختيار الموسيقى ، ويمكن أن نصل الى نتيجة حول أفلام ((سيد علي مازيف)) فهي غالبا ما تنطلق من أبحاث سوسيولوجية تسبق عملية التصوير الفني ، مثل فيلم ((عرق أسود)) و ((ليلى والأخريات)) ولهذا نقول أن هناك فرق بين المقاربة السوسيولوجية العلمية التي ترتكز على

---

1 -wassyla tamzali-ouvrage deja cite -p66

2- voir el-moudjahid -20-02-1976

مفاهيم في معالجتها للواقع ،بينما يرتكز العمل الفني على الصورة الفنية التي لها أسلوبها الخاص في التقاط علاقات الواقع الاجتماعية ،وعملية نقل المفاهيم الى صور فنية ،بدون مراعاة خصائص كل شكل في التعبير يؤدى الى انتاج نماذج كاريكاتورية ،ولاتستطيع نية الفنان الحسنة وحدها أن تقنع المشاهد ،بل الذى يقنعه هو قوة التعبير الفنية قبل كل شيء ،فالفن تعليمي من حيث هو فن ،وليس من حيث هو فن تعليمي .

فيلـــم : ((الحواجـــز)) ، هـــل هي اجتماعية أم فنيـــة ؟

اذا كـــان فيلـــم ((مسيـــرة الرعـــاة)) يصـــور الآليـــات الطبيعيـــة والاجتماعية التي أدت الـــى تفكـــك عائلـــة بدويـــة كبيـــرة ، فـــان فيلم ، ((الحواجـــز)) يتعـــرض بدوره الـــى الميكانيزمـــات ، التي عملـــت علـــى انكســـار عائلـــة اقطاعية ، مركبة ، (عائلة الحـــاج المختـــار) ، المالكـــة لأراضـي واسعـــة ولمصنعـــا وملكيـــات أخـــرى خارج البـــلاد فكـــلا الفيلميـــن يصـــور التحـــول الـــذى أصـــاب العائلات الكبيرة ، رغم اختلاف مستواها الاجتماعـــي ، ذلك التحـــول الـــذى رافـــق الثـــورة الزراعيـــة .

ورغـم أن مخـــرج فيلم ((الحواجـــز)) يـــؤكـــد[1] بأنه لم يصور فيلمـــا عـــن الثـــورة الزراعيـة الا أن حضـــورهـــا في الفيلـــم كان قويـــا وواضحـــا من خـــلال عـــدة مشاهـــد ، تشكـــل وحـــدة عضويـــة مع بنيـــة الفيلـــم العامة ، مثل مشهد ، عمل الطلبة المتطوعيـــن والخـــلاف بيـــن الفلاحيـــن ورئيـــس البلديـــة ، وكذلك مع عائلـــة ((الحـــاج المختـــار)) .

تتمحـــور أحـــداث الفيلـــم حـــول ثلاثـــة شخصيـــات ، يعبر من خلالهـــا عن موقفـــه منـــن المجتمـــع ، ورؤيـــة لسيـــر حركـــة التاريـــخ ، هذه الشخصيات هـــي : –

– ((الحـــاج المختـــار)) يصـــور كرمـــز للملاكيـــن الكبـــار ، وكنموذج للعقلية السلفيـــة الـــتي تلجـــأ الـــى ممارســـات اجتماعيـــة تقليديـــة ، وتصورات ايديولوجيـــة ، الذهـــاب الـــى الحـــج ، لتغطي على مكانتها الاجتماعيـــة ، غطـــاء مـــن الأبهـــة الروحيـــة تستعملـــه في علاقتهـــا الاجتماعيـــة ، مع الجهـــاز الاداري (العلاقـــة مع رئيس البلديـــة)) للحفـــاظ علـــى أملاكهـــا ، مـــن التأميـــم ، الـــذى يبـــدأ مـــع صـــدور ميثـــاق الثـــورة الزراعيـــة ، هـــذه الشخصيـــة يظهـــر أن المخـــرج استخدمها كواسطة لتصويـــر التغيـــرات والتحـــولات الاجتماعيـــة ، التـــي حدثـــت أو تحـــدث في المجتمع الجزائـــري

1-voir algerie actualite du 10 au 16-*11-1976

- الشخصية الثانية ، وهي ((خدوجة)) الزوجة الصغرى للحاج مختار التي تستغل بطريقة مزدوجة ، فهي أداة لتحقيق أطماع والدها في الاستفادة من أملاك زوجها ، الى جانب كونها وسيلة اشباع جنسي للاقطاعي ، وتظهر في الفيلم ، مستسلمة للقضاء والقدر ، فرغم وفاة زوجها ، لاتستطيع أن تختار مصيرها ، فمصلحة العائلة الكبيرة أقوى من رغباتها .

- الشخصية الثالثة : وهي في الواقع الشخصية الرئيسية في الفيلم وهي شخصية ((الطاهر)) الابن الصغير للحاج مختار ، الذي يجهل قوانين وآليات التغيير الاجتماعية المختلفة ، مما يجعله يخلط بين الخيانة والتكيف مع الواقع الجديد ، فهو يتحرك بطريقة ديناميكية وفي بعض الأحيان فوضوية لمنع تفكك العائلة وضياع أملاكها وهيبتها الاجتماعية ، ولذلك يتوزع نشاطه بين الزراعة وعدم ترك الأرض حتى لاتؤمم من طرف الثورة الزراعية - والصناعة ، الى جانب نشاط اقتصادي خارج البلاد ، انه يعبر عن تداخل وتشكل خاص لنموذج البرجوازية بعد الاستقلال ، فهي توزع نشاطها الاقتصادي بين عدة قطاعات ، كما أنها تمارس سلوكات ومواقف اجتماعية متنوعة ، وفي بعض الأحيان تبدو متناقضة .

الى جانب هذه الشخصيات الرئيسية هناك ، الشخصية البيروقراطية ((مولود)) الأخ الكبير ((للطاهر)) ويظهر في الفيلم غامضا في مواقفه ، فهو من جهة يتمسك بمنصبه كمدير عام لشركة وطنية ، لدرجة أنه يتبرع بجزء من الأراضي لصالح الثورة الزراعية ، ومن جهة أخرى لايبدي أي حماس للقرارات السياسية الاجتماعية ، بل الايقاع الذي يصاحب ظهوره يبأنني بطيئا للغاية مما يرمز ربما الى بطء الجهاز البيروقراطي عموما ، وكبح السير الملائم ، لمحتوى القرارات التي تصدرها السلطة السياسية

أما مكانة الفلاحين في الفيلم، رغم أنها لاتحتل أولوية من حيث زمن عرض المشاهد وتوزيع الشخصيات، الا أنهم يشكلون خلفية عامة وجزء عضوي من بنية الفيلم وتتابع أحداثه .

وحضور الفلاحين، يظهر من خلال علاقتين : تشكلان جانب مهم في تكوين أحداث الفيلم، كعمل فني متخيل يعبر عن رؤية للأحداث الاجتماعية .

- العلاقة بين الفلاحين ورئيس البلدية :

تظهر هذه العلاقة كعلاقة خلاف، حول الأرض، فرئيس البلدية يريد أن تقسام القرية الاشتراكية فوق أراضي التعاونية، أراضي الفلاحين، في حين أن الفلاحين يريدون أن تقسام فوق أرض ((الدساتر المختار)) وهو المكان الذي اختارته السلطات العليا المسؤولة .

الى جانب هذا الخلاف حول الأرض، هناك خلاف آخر، فالفلاحون يطالبون بتوسيع قاعدة الثورة الزراعية الاجتماعية، بتكوين تعاونيات جديدة، وتوزيع الأراضي على الفلاحين، فالمشهد الذي يصور النقاش بين رئيس البلدية والفلاحين، يظهر أن الأول يماطل في تقدم الثورة الزراعية فمن 20 تعاونية مقررة لم يتم تكوين الا سبع تعاونيات .

هذا يقود الى القول بأن الكثير من العاملين في الجهاز البيروقراطي للدولة سواء كانوا من المعينين أو المنتخبين . ينتمي الى عائلات محلية بارزة يزودهم المنصب الانتخابي بفرصة للوقوف عائقا أمام القرارات التي يرون أنها لاتخدم مصالحهم الاجتماعية، وهكذا فان بعض رؤساء المجالس الشعبية البلدية قد حرفوا عامدين مضمون الثورة الزراعية أمام الفلاحين . وقد لجأت الحكومة كحل مؤقت للتغلب على هذه العراقيل الى ارسال الطلبة في حملات تطوعية لشرح مبادئ الثورة الزراعية، والأمر الذي مغزاه هنا

هو اللجوء السني الطلبة لانجاز المهام التي يفترض في الأحوال العادية أن ينفذها الحزب ؟

- العلاقة بين الفلاحين و ((الطاهر))

ويعبر من خلالهما المخرج عن رؤية لنوعية العلاقة القائمة بين الفلاحين والملاكين الكبار ، وتأخذ هذه ، شكل الخلاف الاجتماعي أو الصراع الطبقي رغم أن الفيلم لم يستطيع أن ينجز اقناع فني - سينمائي ، على مستوى بنية أحداثه ، للمفهوم الأخير ،

فشهد ، انتفاضة الفلاحين ضد الاقطاعي ، في نهاية الفيلم ، لم يكن مقنعا سواءا من الناحية التاريخية ، فلم نعرف أن انتفاضة للفلاحين أثناء تطبيق الثورة الزراعية ، أو من الناحية الفنية وهو الأهم - اذ من المعقول أن يتجاوز النص ((الجمالي)) حرفية الواقع ليتخيل أشياء أو رؤية ما ، للمجتمع - فالانتفاضة التي قام بها الفلاحون جاءت بصورة متطورة واعية ، رغم أنها مفاجئة على مستوى سرد الأحداث ، حيث أننا نشاهد لافتات كتبت عليها شعارات كانت تتردد أثناء فترة تصوير الفيلم : مثل : النضال ضد الامبريالية ، وتحالف العمال والفلاحون وأعداء الثورة الزراعية لن يمروا .... مما يجعلنا نتصور أن الثورة الزراعية لا توجد بها مشاكل وان الفئات الفلاحية على درجة عالية من الوعي السياسي الاجتماعي ، حيث تظهر في الفيلم متضامنة ومتحالفة مع عمال المصنع الموجود بالمنطقة .

وهنا تبرز بوضوح ضغط الأجواء السياسية والايديولوجية للفترة الزمنية التي صور الفيلم أثنائها ، وانعكاسها على التصور الذي أعطاه المخرج

1 - أنظر - مغنية الأزرق - المرجع السابق ص 189

للواقع الاجتماعي وللثورة الاجتماعية ، لكن العمل الفني ، لا يستطيع خدمة الثورة ، إذا كان ثوريا في شكله وأسلوبه قبل كل شيء ثوريا من حيث هو عمل فني يجهد لتجاوز التقليد والنسخ في الفن نفسه فليس الاخلاص للشعب كافيا لكي يوفر للفنان حرية مطلقة ، بل لابد كذلك أن يمتلك الموهبة ، أي القدرة على ادراك الواقع وعلى عكسه ، ناف هذا الـ... أسراره الجمالية [1]

وفيلم ((الحواجز)) يعيد انتاج الخطاب السياسي بالصور السينمائية بطريقة واضحة ومباشرة تبتعد عن خصوصيته العمل الفني ، الذي يمكنه أن يعيد انتاج التصورات الايديولوجية بشكل آخر للوعي الاجتماعي ، يلتقيان في الرؤية ويختلفان في لغة التعبير . بمعنى آخر يمكن للفني ((الجمالي)) أن ينتج الموقف الايديولوجي ، فتوقف الفيلم عند الأحداث الآتية - السياسية ، وانشغاله بموضوع ظرفي ، وبخصوص طريقة وشكل تعبيره للموضوع ، رغم أهميته وثوريته جعلته يفشل من وجهة نظرنا في تقديم عملا سينمائيا مقنعا فحركة الشخصيات وعلاقاتهم الاجتماعية وسلوكهم ووعيهم الاجتماعي صور بشكل ميكانيكي ، ودون أن يكتسب تبريرا فنيا ، أو اجتماعيا ، وهذا الفيلم ، يعيد انتاج نقطتين على الأقل تعاني منها السينما الجزائرية .

- الأولى وهي أن الموضوع وحده لا يستطيع خلق فيلما ناجحا ، فالذي يجعل الفيلم ناجحا ، هو شكل أحداث الفيلم ، أي أسلوب اللغة السينمائية وعلاقتها بالموضوع ، فما من مضمون بلا أسلوب - ومن هذه الناحية ، فالذي يجعل الفيلم يختلف عن قول عالم الاجتماع أو عالم النفس أو الفيلسوف ، انما هو شكل القول ، أسلوبه

---

1 - أنظر - فيصل دراج - حوار في علاقات الثقافة والسياسة - دار الجليل للطبع والنشر - دمشق - سوريا - 1984 - ص188

وبناؤه الفني ،زاوية النظر الى المجتمع ،مما يجعله يرسم العلاقات الاجتماعية بشكل خاص،وهذا في الواقع تفتقده معظم الأفلام الجزائرية ،فهي غالبا ماتكتفي بالموضوع .

- الثانية : هي راهنية الأفلام ،من خلال راهنية أحداثها ،فأغلب الأفلام تتوقف وتهتم بمواضيع ظرفية ،آتية ،فالسياسي لديها يسبق التاريخي ،مما يجعل من الفيلم ،كعمل فني ،لايحمل أية معاني تنبئية تؤدلالة تاريخية ،بل ان الدلالة والمجاز كعمل للتعبير الفني تنعدم في كثير من الأفلام الجزائرية .

فيلـــم : ((ريــح الجنــوب)) ، الكتابـــة الروائيـة والصورة السينمائية

أخــذ فيلم ((ريــح الجنــوب)) عـن رواية[1] بنفس العنـوان للكاتــب ((عبد الحميد بن هدوقة))
وكانــت هــذه الروايـة قد صـدرت باللغـة العربيـة ، الى الفرنسيـة في بداية السبعينات
وهـي ترتكـز على محوريـن أساسيـن هما : الأرض والمرأة ، حيث تـدور حولهما
أحـداث الروايــة وتبنـي عليهمـا مختلف العلاقات الاجتماعيــة .
وقبــل أن نعـود الـى الحديـث عن الفيلم ، حسب موضـوع بحثنا نشير بصورة سريعـة
الى أن اشكاليـة اقتبـاس سيناريـوهـات أفـلام سينمائيـة عن أعمـال روائيــة
قـد أثارت الكثيـر من الجـدل والنقاش في العديـد من الدراسـات الجمالية ، وغالبا
ما كان النقد يتهـم الأفـلام المأخوذة من الروايـة بالخيانـة لأجـواء
وأصالـة النـص الروائـي .
ويبـدو بالنسبـة لنـا أن هـذا الاشكـال ينبع من عـدم فهم كثيـر من المخرجين
الذيـن يقومـون بعملية الاقتبـاس لخصائـص هذه العمليـة ، هل المقصود أو الأمـر
يتعلـق بتجسيـد حكايـة الروايـة كحكايـة مكتوبـة بحكاية مصـورة ((سينمائيــة))
أم أن الأمـر يعنـي أخـذ فكـرة وتصويرها ، حسـب فهم السينمائي وحسب خاصيـة
اللغـة السينمائيـة ، مما يؤكـد أن الاقتبـاس يطرح قضايـا حقيقيـة[2] .
فعمليــة نقـل الكلمة الروائيـة الى صورة سينمائيـة ، عمليـة تتجـاوز ، مسألــة
احتـرام النـص الأصلـي ، ومن ثم النقل الحرفـي ، الشكلـي لـه . انهـا
عمليـة ابداعيـة أساسـا ، لأن اللقطـة والمشهـد السينمائي يختلف آلية من حيث
التعبيـر الفنـي عن الجملـة والمقطـع الروائـي .

---

1 – عبد الحميـد بن هدوقـة – ريـح الجنـوب – الشركة الوطنيـة للنشر والتوزيع – ط3
الجزائـر 1976

2 – رشيـد بوجـدرة – الكتابـة السينمائيـة والفـن – مرجع سابق – ص 43

كما أن هذا الشكل المفتعل ، سببه حسب رأينا أن أغلب النقاد الذين يتهمون الفيلم بخيانة الرواية (الفيلم دائما خائن للرواية على صعيد لغة التعبير) يخلطون ، بين لغة الرواية ، ولغة الفيلم كجنسين مختلفين للفن ، وليسا بالضرورة متعارضين ، فهم لا ينطلقون من الرواية للحكم على الفيلم ، فهم يطالبون بما كانوا قد عاشوه أثناء قراءة الرواية ، ولا شك أن كل قارئ يكون الرواية التي يقرأها (يتخيلها) ، ويضفي عليها طابع خاص به وهذه ميزة الكلمة ، في حين أن الصورة السينمائية تقتل حرية تخيل الشخصيات بتقديم صورة لها على الشاشة .

اذن يمكن للاقتباس السينمائي عن العمل الروائي أن ينتج أعمال سطحية وتلك هي الاقتباسات الحرفية للحكاية ، وكذلك يمكن أن تثمر أعمال سينمائية جديدة وجيدة ، بالانتقال من الحكاية الى الفكرة ومن الكلمة الى الصورة ، هنا يمكن ((أن يتحول كل اقتباس الى كائن جمالي جديد سيكون من غير المجدي البحث فيه عن الطابع الخاص للعمل المقتبس)) [1] .
أما على صعيد التأثير المتبادل بين الرواية والسينما ، فيمكن القول أن الرواية مكنت السينما وألهمتها وصنعت لها جماهيرها العريضة وخطوطها الكبير ثم عادت فارتدت لتتطور من خلال مبادلة تقنية أنضجت الرواية وشذبتها وجعلتها أكثر رشاقة وشفافية ، ثم بدأ الذعر من هذا السباق بعد أن تطورت السينما وانتشرت وتشابكت علاقتها مع الرواية ويظهر أن السينما تحتز مكانة الرواية من جانبين الأول أن السينما تنهل من الرواية دائما ، وأن تألقها مرهون بالرواية ، والثاني أنها

---

1 - فرانز كافكا - أورسون ويلز - المحاكمة - دار الهيئة ... بيروت - لبنان سنة 1981 ص8 .

الروايــة وتشذيبهـا ،وتخليصهـا من كثيـر من التفاصيـل ،والحواشي غيـر الهامـة كمـا نـرى في الروايـة الحديثـة ،فالسينمـا مارسـت تأثيـرا كبيرا على الرواية المعاصـرة ،فما أتاحتـه الكاميـرة وحركاتهـا وزوايـاهـا لعيـن الـروائـي لا يوصـف مـن حيـث غنـاه وتنوعـه ،فتـأثرت جملة الروايـة بلقطة الكاميـرة والسينمـا الجزائريـة رغـم قصـر عمـرهـا ،عرفـت محاولات لاقتبـاس أعمال روائيـة نـذكـر منهـا ،مسلسـل ((الحـريق)) لمصطفى بديـع ،المأخـوذ عن ثلاثية ((محمد ديب (الـدار الكبيـر ،الحريق ،النـول) وفيلـم ((الأفيـون والعصا)) لأحمـد راشدي ،عـن روايـة بنفـس العنـوان لمولـود معمـري ،وفيلم ((نـوة)) عن أقصـوصة بنفس العنوان أيضـا للأديـب ((الطاهر وطار)) ،وفيلم ((محمد سليم رياض)) ((ريـح الجنوب)) الـذى هـو جـزء من موضـوع بحثنـا ،والمقتبس كما سبق القـول عن روايـة لهـا نفـس العنـوان .

ونسجـل هنـا أن الفتـرة التي أنكتبـت فيهـا الروايـة والتـي نتحدث عنها : تختلف عـن الفـترة التي صـور أثنائهـا الفيلـم ،رغم أن الفكرة والموضـوع يبقى تقريبـا واحـدا وانمـا هنـاك مستجـدات سياسيـة اجتماعيـة ظهـرت في فتـرة تصويـر الفيلـم . فالروايـة تجـرى أحـداثهـا في بدايـة الستينـات ،بعـد الاستقـلال الوطنـي في مجتمـع يجـرى فيـه الحديـث عن الاصلاح الزراعي ـ يجـرى فيـه الحديث فقط لأنـه لـم يدخـل حيـز التطبيق ـ أي عن موقـف مختلف الفئـات الاجتماعيـة من الأرض ،كما ترسم أحـداث الرواية ،محاولـة المـرأة للخـروج مـن سيطـرة العلاقـات العائليـة (التقليـديـة ـ الاقطاعيـة) والتصـورات السلفيـة ،المحافظـة أمـا الفتـرة الذى صـور خـلالهـا الفيلـم فكانت منتصـف السبعينـات 1975 ،وهـي الفتـرة التي تميـزت ـ بالنسبـة لقضيـة الأرض ـ بالشـروع في تطبيـق الثـورة الزراعيـة ولهـذا تلمس في الفيلـم اشـارات واضحـة ،اليها ،ممـا أحـدث تبديـلا ،في الواقـع ،أضيفـا ،للنـص الروائي رغم أن الشخصيـات الرئيسيـة

نفيسة رابح ، بن القاضي ، رئيس البلدية ، المعلم ...) - وعلاقاتها الاجتماعية تبقى متماثلة في الفيلم لما كانت عليه في الرواية .

الا أن الفيلم ينتهي ، نهاية سعيدة ، حيث تستطيع (نفيسة) بمساعدة (رابح) الفرار من المصير الذى كان أبيها يمهد ها له ، مخالفا بذلك النهاية المأسوية التي جاءت في الرواية ، وهي نهاية تفضلها عن نهاية الفيلم ، فرغم التغيات والتبدلات الاجتماعية والذهنية التي كانت الثورة الزراعية تطمع لاحداثها في الريف الجزائرى ، تبقى مكانة المرأة تقريبا مثلما كانت عليه لأسباب تاريخية ليس هنا مجال الحديث عنها .

في ((فيلم ريح الجنوب)) تظهر الطالبة (نفيسة) كشخصية ديناميكية ، ترتكز حولها الأحداث والعلاقات والمواقف الاجتماعية . وبواسطتها نتعرف على شبكة العلاقات الاجتماعية التي يصورها الفيلم ، من خلال تفاعل شخصياته فنفيسة تعود من العاصمة لقضاء عطلة الصيف في قريتها النائية في منزل والدها ((بن القاضي ((الملاك الكبير ، الذى يظهر لأول مرة في السينما الجزائرية كشخص يتصرف بذكاء ورزانة وواقعية ، ان في العادة تصور السينما الجزائرية الشخصية الاقطاعية والبرجوازية بطريقة كاريكاتورية ، أكثر مما هي شخصية اجتماعية تتصرف انطلاقا من موقع وموقف اجتماعي محدد موضوعيا .

وهذا الموقف في السينما الجزائرية هو في الواقع موقف غير فني - لأن الشخصية الفنية - الاجتماعية في هذه الحالة تسقط عليها تصورات مسبقة - وانما هو موقف ايديولوجي ((لاهوتي)) ينظر للمجتمع نظرة أحادية .

وأثناء قضاء عطلتها ((نفيسة)) الصيفية تبدأ هذه الفتاة في اكتساب وعي جديد ، بعد أن أصبح نضوج جسدها يدفعها لذلك ولذلك فهي حسب الفيلم ، لاتملك الا تصورات مثالية عن المرأة نفسها استمدتها من الرواية بدلا من أن تستقيها من الواقع الاجتماعي الذى تعيشة وبموازاة لنهوض وعيها ، يكون أبيها يمهد لها مصير

الآخر ، وهو تزويجها من ((رئيس البلدية)) بقصد المحافظة على أراضيه بعد أن بدأ الحديث يدور على التأميمات التي تمس الملكيات الكبيرة وفي مواجهة هذا المصير (الزواج) تلتجئ ((نفيسة)) الى الفرار فالعمل الشخصي وحده يخلصها ويضمن لها اختيار مصيرها .

لكن هذا ليس الا وهما ، فالارادة الفردية هي دائما محصلة لتفاعل حقبة اجتماعية تاريخية ، من خلال الصراع الاجتماعي ، الذي يدور بين الفئات والطبقات الاجتماعية ، وما الافراد ، رغم فعالية أدوارهم الا تعبيرا عن الفئة أو الطبقة التي يمثلونها ، ومن هنا فان ((نفيسة)) لاتستطيع الخلاص بمفردها ، بل بالتعاون مع شخصية اجتماعية أخرى لها وضع مماثل لوضعها ، هي شخصية ((رابح)) الراعي الذي يرعى قطيع أبيها ، فهو الذي يساعدها على الفرار ، بعد أن تكون قد فتحت له الطريق لامكانية الالتحاق باحدى التعاونيات الثورة الزراعية ، رغم مثالية التصوير والعرض الذي قدم به الفيلم هذه الرؤية .

وشخصية ((رابح)) يقدمها الفيلم كما هو الحال تقريبا في الرواية ، فهو شاب غير متزوج ، يعيش شبه معزول دائما مع القطيع - لايدرك وضعه الاجتماعي لذلك فهو لايملك وعيا طبقيا ، بل مجرد احساسات بخصائص موقعه الاجتماعي والتمايز الاجتماعي الذي يعيشه ، وحتى عندما يواجه بحقيقة وضعه من ((نفيسه)) قائلة له ((الراعي الكلب)) فهو لايشعر الا بحقد شخصي عليها وعلى أبيها ، ليتحول بعدها الى ((حطاب)) .

والفيلم لايقدم تبريرات مقنعة من الناحية الفنية والاجتماعية لربط مصير ((نفيسة)) بمصير ((رابح)) ، فالصدفة هي التي تصنع التاريخ حسبما يظهر من الأحداث العامة ، وهذا ناتج عن فهم خاص للتاريخ ، موجود في ذهنية الفنان ، قبل أن يصبح ممارسة فنية

كشكـل خـاص لفهـم السيـرورة الاجتماعيـة .

فالصدفـة تقـود تغيير مصيـر الأفـراد ، الذيـن هـم ممثليـن ورمـوز لجماعـات اجتماعيـة ((فرابـح)) بعـد أن ينقـذ ((نفيسـة)) عند اصابتهـا أثناء محاولة الفـرار يحـول نظرتـه اليهـا فجـأة من المـرأة ـ الجسد ـ التي كانت لديـه سابقا ـ الـى المـرأة ـ الانسـان الاجتماعـي ، الـتي تملك وتفهـم أشيـاء ، تبدو بالنسبـة اليـه صعبـة الادراك ، (فهـي متعلمـة ...) ، كمـا أن نفيسـة)) تكتشـف فـي ((رابـح)) بـدلا مـن الراعـي ـ الكـلـب ، الذى أراد أن يتحـدى علـى شرفهـا ، الرجـل الذى يملك استعـدادا للارتقـاء الاجتماعـي ـ البحـث عن قطعة أرض يشتغـل بهـا وبذلك فهـو يبحـث عن مخـرج للوضـع الذى يعيشه ((كحطـاب)) بين الحمـل والتهميش . وبـذلك فهمـا يتعاونـان علـى الخـلاص من الوضـع الاجتماعي الذى يعيشـانـه الاستغـلال والخضـوع في حالتيـن مختلفتيـن مع كونهمـا متماثلتيـن ، فوضـع المـرأة فـي المجتمـع ((الاقطاعـي)) التقلـيـدى القبـل رأسمالـي ، يماثل وضـع الفلاح ، الخمـاس الراعـي الـذى يعيش تحـت رحمـة الاقطاعـي وفي خـدمتـه .

والنهايـة التي يقدمهـا الفيلـم تـأتـي في الواقـع منسجمـة مـع البنـاء الفنـي للفيلـم ومـع الخطـاب أو الرؤيـة التي يقترحهـا ، والأجـواء السياسيـة العامـة التي صـور أثنائهـا ، فنحـن نشـم رائحـة شعارات الثـورة الزراعيـة تتـردد خـلال الفيلم وعلـى هـذا الأسـاس فان الحـديـث في الايديولوجيـا لايصنـع فنـا ، ولا يبـرر موقفـا .. فالنهـايـة لـم تكـن في الواقـع ملائمـة لسيـر الأحـداث الاجتماعيـة في الواقـع الاجتماعـي ، فالمـرأة لـم تحقـق ماكـان يتوهـم أنهـا أصبحـت تعيشـه والثـورة الزراعيـة لـم تـؤدى أيضـا ماكـان يعتقـد أن لهـا الامكانيـات لتحقيقيـة .

فعندما نقبل بما يتوله التاريخ ، فاننا نلغي امكانية الانتصار الحتمي للبطل ، أي نخرج من اطار التبشير الذي يرى الأمور تسير في خط مستقيم ، والذي يتوسل نشوء الفن حتى عندما يكون هذا الفرح مستحيلا ، فصدور التصوير السينمائي هو انتاج معرفة .

عن المجتمع ، مع مراعاة خصوصية هذه المعرفة ، وليس تبرير ماتنشره ايديولوجية فئة أو طبقة اجتماعية ليست الا فئة مؤقتة من الناحية التاريخية لأنها أساسا لاتملك مشروع تاريخي وسير الأحداث لاحقا ألغي ماأدعت أو أرادت أن تموهم به الآخرين بأنه حقيقة موضوعية وواقعية .

الفصل الرابع

مقارنة بين الأقلام

المشاهدة الأولى للانتاج السينمائي الجزائري ،يمكن أن تسجل للوهلة الأولى أن قضية ،الفلاح - الأرض عموما ،والفلاحين خصوصا ،قد نالت القسط الأوفر من هذا الانتاج ،غير أن الاقتراب منه ،بمنهجية علمية ترتكز على تحديد المفاهيم المستعملة ،تحديدا علميا ،واضحا ودقيقا ،يمكن أن تعطينا نتائج على عكس ماتوقعناه .

ولهذه الاشكالية جوانب منهجية ،نحاول أن نوضحها قبل أن نكمل الحديث عن الفلاحين في السينما الجزائرية .

مما لاشك فيه أن الفيلم السينمائي هو عمل فني ،يعتمد أساسا على الصورة ،مثل الأعمال الفنية الأخرى (الشعر ،الفن التشكيلي ...) مما يعني أن شكل المعرفة هنا يرتكز على الصورة . في حين أن المعرفة العلمية تستعمل المفاهيم ،وفي بحثنا هذا هي مفاهيم سوسيولوجية ،بمعنى آخر اذا كانت المعرفة العلمية (المفهومية) لها صفة التجريد بطبيعتها ،فالمعرفة (السينمائية) لها صفة الحسية هذا يقود الى القول بأن الصورة لها خاصية العمومية والرمزية ،في حين أن المفهوم له خاصية الدقة والتجريد ، والمشكلة تأتي من ،كيف يمكن للمفهوم أن يقارب الصورة .؟

هذا الاشكال ناتج ،حسب رأينا ،عن شكلي للمعرفة ،العلمية والجمالية ،ولكن هذان الشكلان يمكن أن يقاربا الموضوع نفسه ،بطرق مختلفة ،وليس متناقضة مما يسمح لكل منهما أن يكشف عن جوانب محددة للموضوع الواحد وعلى هذا الأساس،فان الأعمال الفنية التي تنطلق من زاوية خاصة في عكس وفهم المواضيع التي تعالجها ،ومن الوعي الذاتي الفردي للفنان نفسه ،لايمكنها أن تخرج في المحصلة الأخيرة عن

اهتمامات وانشغالات عصرها ، بخصائصه التاريخية ـ الاجتماعية ، ويظهر من تحليل الأعمال الفنية بمختلف أنواعها ، بما في ذلك السينما ، أنها تعبر عن الوعي الذاتي للفنان والوعي الاجتماعي لهذا العصر التاريخي أو ذاك وهذا الموقف المنهجي الذي تحدثنا عنه ، نصادفه في موضوع بحثنا ، عن الفلاحين في السينما الجزائرية ، فالمشاهدة الأولى تعطي ، ربما ، حكما مسبقا بأن الفلاحين قد تم تصويرهم بكثرة وبكيفية فنية معتبرة ، لكن التحليل السوسيولوجي للافلام تبين عكس ذلك .

وسبب الوقوع في هذه المغالطة يعود الى تصور مسبق عن الفلاح ، هذا التصور الذي يعتبر أن الشخصية الفلاحية تتحدد بشكلها (اللباس التقليدي التواجد في الريف ...) بدلا من أن تتحدد من محتواها ، أى انطلاقا من علاقة اجتماعية ، وبالضبط علاقة الانتاج أو العلاقة بالأرض ، قبل أى شيء آخر وانطلاقا من هذا نقول بأن كل الافلام التي تظهر صورة للفلاح كشكل ((اللباس التقليدي ، العيش في الريف ...) هي أفلام عن الفلاحين رغم أنها تلامسهم من منطلق عام جدا . اذ ليس كل سكان الريف المرتدين للباس التقليدي هم فلاحون ، لأن الأولون يشملون مجموعات وفئات اجتماعية متنوعة ومتداخلة ، في حين أن فئة الفلاحين تتحدد أساسا بعلاقة انتاجية العلاقة بالأرض واستخدامها والعلاقة بأدوات الانتاج وعلاقات السوق (1)؟ وقبل أن نتناول بالمقارنة جوانب الاختلاف والتشابه في المعالجة السينمائية ـ الاجتماعية للأفلام التي تحدثنا عنها

---

1 ـ أنظر : محمود عودة ـ الفلاحون والدولة دار النهضة العربية ـ بيروت ـ لبنان ـ 1983 ـ ص 165

فـي الفصـل السابـق ، نتحصر بـاختصـار لبعض الأفـلام ـ الجدول الأدنى ـ التي تحصر صورة شكليـة للفلاحيـن :.

السنـة	المخـرج	الموضـوع الرئيسـي	الفيلـم
1965	لمصطفـى بديع	تاريخ ـ حربـي	الليل يخاف من الشمس
1966	محمد لخضر	حـرب التحريـر	ريـح الأوراس
1968	توفيق فارس	مغامـرات	الخارجون عن القانون
1970	أحمـد راشدى	حـرب التحريـر	الأفيون والعصـا
197.	مصطفى كاتب	خـلاف اجتماعـي	الخـولـة
1972	جعفر دمراجي	خـلاف اجتماعـي	الأسـر الدليـة
1975	محمد لخضر حامينا	تاريخـي ـ	وقائع سنين الجمـر
1983	غوتي بن ددوش	حـرب التحـريـر	المديـنة الأخيـرة
1984	دزيـان يحلـى	حـرب التحريـر	أنغـام الخـريف
1984	محمد لخضر حامينا	اجتماعـي ـ المـرأة	ريـح الرمـل

فأغلـب هـذه الأفـلام ، تظهـر صورة الفـلاح الشكليـة (اللبـاس التقليدى) أكثـر ممـا تظهـر شخصيتـه الاجتماعيـة ، بدلا مـن أن تتعمـق وتحـرض في الجوانـب الاجتماعيـة (علاقـات الفـلاح المجتمعيـة) التي تربطه بمحيـط اجتماعي ـ ثقافـي لتكـون شخصيـة نمطيـة ، لايمكـن أن يحـل مكانهـا أية شخصيـة أخـرى لأنهـا رمـز لفئـة اجتماعيـة معينـة ، هي فئة الفلاحيـن ، الـتي لهـا موقـع وموقـف اجتماعـي تتميز بهمـا عن الفئـات والطبقـات الاجتماعيـة الأخـرى الـتي تتـواجـد معهـا في نفـس المجتمـع وفي نفـس الفـترة التاريخيـة فـإن الأفـلام المذكـورة اكتفـت بصـورة شكليـة (توهمـت أنهـا فلاحيـة)

في حين أنها مجهولة الهوية الاجتماعية ، ورغم أن بعض الأفلام مثل : ((الليل يخاف من الشمس)) و ((ريح الأوراس)) و ((الخولة)) تصور في بعض اللقطات الطويلة والمتوسطة ، الفلاحين أثناء العمل ، الا أن هذه اللقطات وفي أحسن الأحوال المشاهد القصيرة ، لاتسمح بالتعرف الا بشكل سطحي جدا على الفلاح كشخصية اجتماعية ، فهويته الاجتماعية الثقافية غير مضبوطة بشكل كاف .

وهذا يعود ربما لعدة أسباب منها أن استعمال ، لغة (مدرسة) سينمائية تأثر بها المخرج من الناحية النظرية ، دون أن يراعي المجال الخاص الذي يجرى فيه تصوير الفيلم — المجتمع الجزائري بكل خصائصه وأبعاده الاجتماعية والثقافية الى جانب أن أغلب الأفلام ، ومنها التي تتعلق بموضوع بحثنا .

تتنوع مواضيعها مما يجعلها عاجزة عن تقديم تكثيف فني لأي من تلك المواضيع ، أو بمعنى آخر عاجزة عن الاقناع الفني للشخصية الاجتماعية التي تريد تقديمها ، وتصبح لديها مثلا ، شخصية الفلاح تظهر فقط كخلفية عامة أو كاديكور ، يلبي مقاصد أخرى ، سياسية ربما ، بدلا من أن يخدم الموضوع الرئيسي وهو الحديث عن الفلاح .

الجانب الذاتي للشخصية الفلاحية :

في الأعمال الفنية يعتبر تصوير الجوانب الفردية ـ الذاتية ، أو ما يسمى أحيانا بالخصوصية الاجتماعية والثقافية للشخصيات الفنية ، شيئا ضروريا وجوهريا في عملية الصدق الفني ـ الاجتماعي في بناء العمل الفني وإكسابه الطابع المسلم ، ينبع أساسا من عرض وتقديم وتصوير ، مواضيع وشخصيات تتحدد بواقعهما وخصائصهما التاريخية ـ الاجتماعية والزمنية ـ المكانية وتكتسب عن طريق أسلوب ومنظور التصوير ، أبعادا مهما العامة .
فالخاصية التعبيرية للفن السينمائي تكمن في كونه يستطيع عن طريق الصورة الفنية ـ السينمائية ، كموضوع ملموس للظاهرة الانعكاس أن يعبر عن مختلف الأحاسيس والجوانب الأخرى من العالم الروحي للشخصيات ، وبالدرجة الأولى أحاسيسهم التي ترتسم من الظاهر ، على ملامح الوجه وحركات اليد والبدن ونبرات الصوت وتركيب الكلام ، أي في العواطف والتصرف العاطفي (1) ، ولذلك يمكن الاقتراب والتعبير عن مجال مهم جدا من حياة الفلاح الجزائري حسب الزمان والمكان الذي يعيش فيه ألا وهو مجال العلاقات الاجتماعية الذاتية ـ وهي كل العلاقات الاجتماعية التي تتم خارج إطار العمل في الحقل أو العلاقة الانتاجية الموضوعية .

وعلى هذا الأساس يمكن للصورة السينمائية بزخمها وتكثيفها الفني أن تجعل من الحالات الفردية دلالات عامة وجوهرية فهي بقدر ما تتعمق في الاقتراب من الجوانب الفردية والذاتية للفلاح الجزائري ، تلمس وتقبض

---

1 ـ ليكمال يولد اشيف ـ ترجمة : زياد الملا ـ قضايا البحث الفلسفية في الفن ـ دار المسيرة ـ لبنان ـ 1984 ـ ص 35 .

في نفس الوقت على القضايا العامة التي تتشابه مع الحالات الخاصة وبذلك يمكن أن يصبح التعبير عن هواجس وانفعالات الفلاح الجزائري تتماثل مع أي فلاح في بلد آخر .

وفي الأفلام السينمائية التي تعرضنا لها بالتحليل في الفصل السابق نلاحظ بأن الجوانب الذاتية والفردية للشخصية الفلاحية تهمش ولاتنال قسطا معبرا من حيث التوزيع الزمني والمكاني في أحداث وبنية الأفلام ، فأغلبها (بني هندل ، ريح الجنوب ، الهواجس ، الرعية) تمر أو تصور بلقطات متوسطة وسريعة ذاتية الفلاحين كفئة اجتماعية رغم أنها تتفصل مع فئات وطبقات اجتماعية أخرى الا أنها تمتلك استقلال سوسيولوجي .

وعند اهمال الجوانب الاجتماعية - الثقافية ، كما فعلت أغلب الأفلام المذكورة اذ نادرا ماتتصور الجوانب المختلفة للعلاقات العائلية والجنسية ، كذلك التصرفات والمواقف الدينية ، فان الشخصية الفلاحية لهذه الأفلام باستثناء فيلم ((نوة)) تصبح لاتملك ردود الفعل اليومية للانسان العادي ، انها فوق عادية رغم أنها تحاول أن تتزين بالواقعية (1)

وحسب رأينا أن من ضمن الأسباب التي أنتجت هذا التصور عند السينمائي الجزائري هو ظروف الانتاج السياسية والاقتصادية (الراقبة الذاتية والمفروضة ، ولذلك فبدلا من تصوير الفلاحين أمام قضية معينة تعرض علينا الأفلام قضايا من خلال صور الفلاحين ، بمعنى آخر انها تستعمل الفلاح كواسطة لتصوير الموضوع (الثورة الزراعية ، حرب التحرير)

---

1 - محمد كامل القليوبي وآخرون - السينما العربية والافريقية - ط1 . دار الحداثة - بيروت - لبنان - 1984 ص128 .

صعوبة التعرف على الفئة الفلاحية

من الناحية الاجتماعية يمكن القول أن فئة الفلاحين لا تتطابق مع مفهوم سكان الريف أو السكان الزراعيين ، حيث أنها تشتمل فئة الفلاحين على شرائح وعناصر وجماعات غير متلاحمة جزئيا ، تمتد من العمال الزراعيين الى الملاكين التوسطيين مرورا بالخماسين ، وفقراء الفلاحين والفلاحين الصغار .. وتتحدد كل جماعة أو شريحة اجتماعية من هؤلاء بعلاقة انتاجية تربطها بالأرض . هذه العلاقة هي التي تميز هذه الفئة من تلك . واذا نظرنا من خلال هذا المدخل الى الأفلام المنتجة ، وحاولنا أن نقوم بتصنيف سوسيولوجي ، فاننا نصادف نوعا من الصعوبة - نحن على وعي بأن الفيلم ليس بحثا سوسيولوجيا في المسك بالفئة الاجتماعية وتبويبها سوسيولوجيا . واذا انطلقنا من العلاقة بالأرض كعلاقة اجتماعية موضوعية لتحديد موقع الشخصية الفلاحية الفيلمية ضمن هذه الفئة أو تلك فاننا نصادف نوعا من التعقيم لهذه العلاقة ، ورغم أن مكان العمل (الحقل) غالبا ما يظهر في الأفلام المذكورة الا أن شكل اللقطات والمشاهد لا تساعد ولا تسهل عملية التعرف على الفئة التي ينتمي اليها الفلاح الذي يظهر في اللقطة ، بمعنى هل هو فلاح صغير خماس أو فلاح متوسط ... فالسينما الجزائرية رغم أنها تظهر بصورة عامة هذه الأنماط الا أنها لا تتمكن سينمائيا من اغنائها واعطائها أبعادها المتنوعة والمتعددة ولذلك لا نشاهد اختلاف في المواقف والسلوكات التي تتخذها الشخصيات الفلاحية داخل الأفلام اننا أمام تصور مسبق عن الفلاح ، فعناصر الدلالة مسبقة وليست

متخيلة ، في حين أن الفيلم كعمل فني خيالي ، يقوم بنقل الواقع الى صعيد ابداعي ، وحينئذ فإن الواقع الفني يصبح يفيض بفضاء وآمالا بمخلوقات اجتماعية وبالخلق الفني أيضا .

وكما أن هناك تغييب وتهميش للجوانب الذاتية للشخصية الفنية - الفلاحية كجوانب تعبر عن رؤية الفنان الاجتماعية - الابداعية من خلال علاقة التمثل التي يقيمها مع الواقع - الموضوع الذي يعبر عنه - كذلك فان الاكتفاء بالناحية الشكلية للشخصية الفلاحية أدى الى تحجيم وغموض العلاقات الاجتماعية التي تربطها بالفئات والطبقات الاجتماعية من جهة وبالمؤسسات الاجتماعية المختلفة من جهة أخرى - فالشخصيات الفلاحية تتحرك داخل الفيلم بميكانيكية مرسومة مسبقا ، فهي تخطيطية - قدرية أكثر منها جدلية واقعية ، انها تنتمي الى الحلم المطلق بدلا من الخصوصي - التاريخي فكل الأفلام تظهر صورة الفلاح بصورة لا تختصر مهما يتبدل المحتوى الاجتماعي رغم أن الفترات التاريخية والأماكن الجغرافية والمواضيع الاجتماعية مختلفة ومن هنا فاننا نصادف في السينما الجزائرية عملية اسقاط لتصور ووعي الفنان عن الفلاح ، بمعنى آخر أنه يحمل أفكاره الجاهزة وثقافته المعاصرة ويحاول أن يدلق بها أشخاصه الفنية (محتوى الحوار ، لغة الحوار ..) بحيث تفتقد تلك الشخصيات ملامحها التاريخية والاجتماعية - (الواقعية) ، وتصبح مجرد نماذج مطلقة . والفنان المبدع هو من يحرك شخصياته الفنية ضمن شروطها التاريخية .

ورغم الغموض الذي يصاحب الشخصية الفلاحية في الأفلام التي هي موضوع بحثنا

الا أننا حاولنا أن نرسم جدولا ، يساعدنا في التعرف على الفئات الفلاحية التي صورتها تلك الأفلام ، ويظهر من خلال هذا الجدول أن حضور شخصية الفلاح الصغير كانت مهيمنة ، وفي الواقع شكل هؤلاء نسبة كبيرة الى جانب البطاليين ، بالاضافة الى الخماسين والعمال الزراعيين (1)

الأفلام	الفئات الفلاحية التي تظهر في الأفلام			
	خماس	فلاح صغير	فلاح – أجير	مستفيدين من ثز
المغتصبون		+		
بنسي منندل		+	+	
نوة	+	+		
مسير الرعاة		+	+	+
ريح الجنوب		+		
الحواجز		+		+

---

1 – أنظر بهذا الصدد ، شارل روبير آجيرون – مرجع سابق – ص 131 – 132

وكذلك جيلالا لسي ساري – الأرياف الجزائرية عشية اندلاع حرب التحرير الوطني – مجلة الثقافة ، العدد 83 – الجزائر 1984 – ص 194

الأماكن الرئيسية لظهور الفلاحين :

للعلاقة بين المكان الاجتماعي ، (حقل ، مزرعة ، ادارة ، سجن ، مسجد .....) والشخصية الفنية دلالة تعبيرية ، يلعب توظيفها من الناحية الفنية دورا هاما في ايصال معاني متعددة ومختلفة (فلسفية جمالية ، سياسية ، سوسيولوجية ....)

وفي العلاقة ، الشخصية ـ المكان ، نستطيع أن نلمس دلالات اجتماعية متنوعة ، فاذا كان العامل يتحدد ويتكون كشخصية اجتماعية في علاقته بالعمل ، كما لاحظنا سابقا ، فان العلاقة بالأرض والعمل بها هي الأساس المادي لتحديد الشخصية الفلاحية ، التي تأخذ خصوصيتها من هذه العلاقة ، ولذلك فمدى قناعة الشخصية الفلاحية السينمائية يرتبط بطريقة رسم العلاقة فلاح ـ أرض فنيا ، والمقصود هنا أن درجة الاقناع لاتتوقف على النقل الميكانيكي السطحي لهذه العلاقة من الواقع الى الشاشة ، وأساسا بشكل وأسلوب النقل ومن ثم لايصبح كافيا ، الحضور الجانبي لعمل الفلاح في الأرض (بني هندل الرحل (مسيرة الرعاة) ....) للاعتقاد بتصوير فلاحين ، وانما مستوى التأثير الذى تمارسه تلك العلاقة على حياة الفلاحين ، وعند ذلك يصبح بالامكان أن نعبر عن هذه العلاقة حتى وهي لاتظهر بصورة واضحة على الشاشة ، من خلال الدلالات والتكثيف الذى تحمله صورة ومظاهر حياة الفلاحين كما في فيلم ((نسوة)) .

ومن خلال تحليلنا للأفلام السابقة ،نلاحظ بأن الشخصية الفنية ـ الاجتماعية (الفلاح) ،والمكان الفني (الحقل ،المزرعة) لاتحمل دلالات كبيرة ،انهما تفتقد الدلالة التعبيرية ،بمدلائها مدلول واحد ،فيصبح ظهور الفلاح في الحقل هو العمل فقط . . . فالصورة تبقى في الغالب عند المستوى المباشر بدلا من أن تكون (كصورة فنية ـ سينمائية) تعبيرا عن مختلف الأحاسيس والجوانب الاجتماعية ـ الثقافية للفلاح ،فالمنزل مثلا ،رغم أنه يظهر

بجدول يوضح الأماكن الرئيسية لظهور الفلاحين

المكان	الأفلام الستة					
	(1)					
مكان العمل ـ الحقل	+	+	+	+	+	+
المنزل	+	+	+	+	+	
الادارة	+	+	+	+		
السوق	+	+	+			
المقهى	+	+				
المقبرة	+	+				

1 ـ تشير العلامة (+) الى الفيلم ،فكل الأفلام المعنية تظهر الفلاح في الحقل أثناء العمل ،كما أن جل الأفلام ،باستثناء فيلما واحدا ((الحواجز)) تظهره في المنزل . . .

في كل الأفلام تقريبا الا أنه لايأخذ بحده الثقافي والاجتماعي كمجال لممارسات اجتماعية متعددة ، انه يظهر فقط كتعبير لمنزل آخر هو منزل الملاك الكبير ((الاقطاعي)) وهنا نصل الى نتيجة واضحة تبني عليها السينما الجزائرية نظرتها وتصورها للشخصية الفلاحية فهذه الأخيرة لاتظهر الا كنقيض لشخصية الاقطاعي .

وهذا الموقف يتكرر في كل الأفلام ، ألا يمكن تصوير شخصية فلاحية خارج العلاقة فلاح / اقطاعي ؟ في السينما الجزائرية يظهر أن الجواب بالنفي ، فكأننا أمام العلاقة عمل / رأسمال ، رغم الاختلاف في الشكل والمحتوى الاجتماعي لطبيعة العلاقتين .

الفلاحين كنقيض شكلي للملاكين الكبار :

كما لاحظنا في نهاية الفقرة السابقة ، فان الأفلام (المختصبون ، بني هندل ، نوة ، ريح الجنوب ، سيرة الرعاة ، الحواجز) وهي الأفلام موضوع البحث تظهر الفلاح كنقيض للملاك الكبير ، على جميع المستويات ، (اللباس ، السكن ، النشاط السياسي ، وحتى الجسد أو الجسم ...) فالعلاقة فلاح صغير / ملاك كبير ، تطغى على بنية الفيلم الفنية ورؤيته الاجتماعية ، وتصوير حياة الفلاحين ، ترتكز على متكسو وحيد تقريبا ، هو العلاقة المذكورة ، لدرجة أن الانشغال الوحيد تقريبا للفلاح هو مواجهة الاقطاعي أو التصادم معه .

ولا شك أن لخصائص ومحتوى هذه العلاقة وبروزها لهذا الشكل ، له سنده وحيد تاريخي اجتماعي لدى الفئات الفلاحية في المجتمع الجزائري وأن اسقاطها أو اخفائها من عين الاعتبار عند تصوير الفلاحين خصوصا في فترات تاريخية معينة سوف يؤدي الى نزع حقائق يحتاجها العمل الفني لمصداقيته ، ولكن اختصار كل حياة وتاريخ ، الفلاحين وعلاقاتهم الاجتماعية المتنوعة ، في هذه العلاقة / فلاح صغير ، خماس / ملاك كبير / اقطاعي هو شيء مبالغ من حيث المجال المجتمعي والثقافي الذي يتحرك ضمنه ومن خلاله الفلاح ، اذ هو مجال أشمل من العلاقة المذكورة ، كما أن هذا التصور يسحب من الأفلام رغبتها في اكتساب المصداقية أو الواقعية ورغم أن بعض الأفلام المعنية تصور بعض جوانب علاقات الفلاحين مع المجال المجتمعي الذي يعيشونه كالعلاقة مع الادارة سواء كانت

الشخصية الفنية	الحالة العائلية	مستوى التعليم	اللغة المستعملة	نوع السكن	شكل الجسم	نوع اللباس	النشاط السياسي	الموقف من العمل
الملاك الكبير الاقطاعي	متزوج	غير واضح	عربية عامية	منزل فخم (فيلا)	ضخم الجسد عموما	تقليدي فخم	غير مشارك في أغلب الأحيان	لا يعمل على الاطلاق
الفلاح الصغير	متزوج	أمي	عربية عامية	كوخ	نحيف وضعيف عموما	تقليدي رث	مشارك عموما	يعمل دائما

الخصائص العامة لصورة المالك الكبير ، والفلاح الصغير التي تتكرر في السينما الجزائرية ، وخاصة في الأفلام التي تناولها البحث .

استعمارية أو رومانية (بني هندل ، نوة ، مسيرة الرعاة ، الحواجز) أو علاقة الفلاحين فيما بينهم الا أن هذه العلاقات تظهر في أغلب الأفلام ، باستثناء فيلم ((نوة)) كجوانب ثانوية في حياة الشخصية الفلاحية ـ الفنية ، وتأتي دائما مناقضة على العلاقة الرئيسية السابقة .

وهذا الموقف يتماشى مع الرؤية الفنية والاجتماعية للسينما الجزائرية في أغلب انتاجها وهذه الرؤية حسب نظرنا ناتجة عن موقف مسبق ، تبناني منه السينما الجزائرية ، وهو أولوية السياسي ، أو أسبقية الخطاب السياسي عن المعالجة أو الخطاب ـ اللغة الفنية والجمالية .

وهذا التصور يتضاعف في الأفلام التي تعرضنا لها نتيجة الظروف السياسية التي رافقت عملية تصويرها ، أي ظروف تطبيق الثورة الزراعية .

نتائج وخلاصة البحث

اذا نظرنا الى الأفلام التي تناولها البحث فسنجد أنها ظهرت في الفترة الممتدة من 1971 الى غاية 1979 ، بعبارة أخرى هي فترة السبعينات من تاريخ المجتمع الجزائرى المعاصر .

ولا شك أن ظهور تلك الأفلام في تلك الفترة ليس عبثا أو صدفة غير مقصودة ، خصوصا بالنسبة للسينما لما لهذا الفن من خصوصيات الانتاج والتوزيع ، ولقد أوضحنا خلال البحث الخصائص السياسية والاجتماعية لتلك الفترة وعلاقتها بالافلام السينمائية شكلا ومضمونا .

واذا نظرنا الى توزيع المواضيع التى صورت من قبل السينما الجزائرية فسنجد أن السنوات الأولى من الاستقلال تميزت بأفلام عن ثورة التحرير الوطنية ، فقد ظهرت صورة العسكرى الفرنسي والمجاهد الجزائرى بصورة كثيفة ، رغم المآخذ العديدة عن تلك الافلام التي تعرضت لقضية كبيرة دون أن تكون في مستواها ، أما فترة السبعينات فهي الفترة التي انتقلت فيها الكاميرا لتركز على نماذج وشخصيات اجتماعية معينة ـ العامل ـ الفلاح ـ الطالب ـ المرأة ـ الأرض وغالبا ما كانت الجوانب السياسية ـ الاجتماعية هي التي سيطرت على الخطاب السينمائي في هذه الفترة . أما أفلام الثمانينات فقد تميزت بظهور شخصيات اجتماعية جديدة (الموظف الصغير مثلا ...) كما أن التصوير وأسلوب المعالجة مال الى الجوانب النفسية ـ الاجتماعية .

مثل أفلام (الرجل الذي ينظر الى النوافذ) لمرزاق علواش و(سقف وعائلة) لرابح لعراجي و (أحلام)لجان بيار ليدو .
والآن اذا عدنا الى الأفلام التي تناولها البحث ، فنلاحظ أنها تميزت بخطاب سينمائي ((نخبوي - سطحي)) في تصويرها للواقع وللمجال المجتمعي للعامل والفلاح الجزائري ، وهذا الموقف ظهر من خلال تحليل جسد الفيلم كنص ، فغالبا ما عزلت وحصرت الشخصية العمالية والفلاحية في مجال خاص ، ومحدد هو ميدان أو اطار العمل (المعمل - المصنع - الحقل)، وأهملت المجالات المجتمعية الأخرى ، التي يتحرك ضمنها كل من العامل والفلاح وتغيب بذلك علاقات اجتماعية متنوعة ومتعددة ، فالسينما الجزائرية تصور شخصية العامل والفلاح فقط خلال العمل واذا كان ذلك أساسيا في تحديدهما الاجتماعي (طبيعة علاقات الانتاج) فان هذا وحده لايكفي لاثراء واغناء شخصية فنية تتمثل كرمز وكنمط لطبقة أو فئة اجتماعية ، وتعبر عن رؤيتها وسلوكها وتصوراتها ، تجاه المجتمع وتجاه التاريخ .
ان حصر الشخصية الفنية (العمالية والفلاحية) في أغلبية الأفلام التي تناولها البحث في محيط اجتماعي محدد يحرمها من اظهار تنوع علاقاتها الاجتماعية التي تعيشها فعلا ، ومن اكتساب خصوصيتها داخل المجال المجتمعي الذي تعيشه وتعيش فيه ، فالعامل الذي

يظهر ويصور فقط في محيط المعمل - المعمل ، والفلاح الذى ترغمه الكاميرة وسيناريو الفيلم على الظهور في الحقل فقط ، يصبحى عاجزان عن تمثيل الجوانب الثقافية والاجتماعية التي يتميز بها كل من العامل والفلاح الجزائرى ، والفشل في التقاط تلك الجوانب من طرف السينما الجزائرية واضحا - كما سجلنا ذلك أثناء التحليل سواء من حيث الاقتراب النظرى الاجتماعي أو المحتوى أو من حيث المعالجة غالبا ما اتسمت بالتقليدية (السرد الخطي للحكاية ، التركيز على الفرد - البطل الاستعمال العشوائي للقطات وزوايا التصوير ، أسلوب الاخراج الذى يستمد مرجعيته من مدارس سينمائية بطريقة كاريكاتورية) لم تستطيع أن تصور الجوانب الاجتماعية المتنوعة للعامل والفلاح الجزائرى ، الذى وان يلتقي مع عمال وفلاحي المجتمعات الأخرى الا أنه يمتلك خصوصية غير قابلة لتجاوزها وتشطيبها باسم تصورات ومنطلقات نظرية مسبقة فالصورة السينمائية التي تصور وتعبر عن مفاهيم نظرية يجب ألا تنسى أن المفهوم النظرى السوسيولوجي هو في النهاية جملة علاقات اجتماعية ملموسة وتاريخية .

لا يمكن للخطاب السينمائي أن ينطلق من العدم فهو نتاج جملة من الشروط الموضوعية والذاتية تتعلق بالمجتمع الذى ينتج ضمنه .

الخطاب السينمائي وبقطاع السينما كمؤسسة وبفنان السينما كذات مبدعة ، والسينما الجزائرية تعيد تأكيد هذه العلاقة من خلال الافلام التي تناولها البحث بالتحليل فعملية انتاج تلك الافلام تمت من خلال جملة من العلاقات الاجتماعية ومن التصورات السياسية والايديولوجية والجمالية ، ولذلك فقد جاءت محكومة أو اذا صح التعبير تلك الجملة من الشروط.

وعلى هذا الأساس فالخطاب السينمائي الجزائرى حول العمال والفلاحون لم تستطيع الا في حالات نادرة (نوة مثلا) أن يقفز فوق جملة الشروط والعلاقات التي أنتجته ، فالسينما باعتبارها كتابة وممارسة ابداعية واجتماعية وتعبير له خصوصياته تبنت في خطابها عن المجتمع الجزائرى وعن العمال والفلاحون كفئات اجتماعية خاصة ، المواقف الايديولوجية المهيمنة بوعي أو بدون وعي فالشعارات السينمائية أعيد انتاجها في صورة سينمائية مباشرة وسطحية .

ان الاخفاق السينمائي في التعبير عن الجوانب المختلفة لحياة العمال والفلاحون لايعود في كل الأحيان الى ضغط ايديولوجي مؤسساتي مباشر بقدر مايعود في جزء منه الى التصورات والأفكار المسبقة التي يحملها الفنان السينمائي عن المجتمع الجزائرى تلك الأفكار والتصورات التي تقيم علاقة فوقية مع الواقع الاجتماعي الحي فبدلا من أن تنطلق منه تجبره على الانسجام معها .

يقود الحس عجز الخطاب السينمائي عن تمثل شخصية العامل والفلاح ولايمكن تأكيد وفرض خطاب سينمائي ناجح دون اقرار خصوصية وهوية العامل والفلاح الجزائرى ، فالانطلاق من الخاص والملموس يعطي للمضمون وشكل التعبير في نفس الوقت مصداقيته وبعده العام ، فالخصوصية لاتلغي العالمية بقدر ما تأكدها في نمط ملموس وعيني ، ولكن الأفلام الجزائرية التي صورت في جوانب منها العمال والفلاحون غالبا ما راوحت بين اقليمية ومحلية سطحية وعمومية كاريكاتورية ، انطلقت من تصورات نظرية مسبقة عن المهام السياسية والتاريخية للطبقة العاملة وللفلاحين وصحة المقولات والمفاهيم النظرية لاتكفي على الاطلاق لابداع سينمائي بل قادت في كثير من الأحيان الى تصوير نظرية عن المجتمع بدلا من تصوير المجتمع نفسه مثل أفلام «بني هندل - الأسر الطيبة ، مسيرة الرعاة يوميات شاب عامل ...

ان منطق التبعية (الانطلاق من مدارس سينمائية كانت نتاج وخبرة تاريخ مجتمعات أخرى) يتأكد ويعيد انتاج نفسه في ميدان السينما أيضا فهيمنة هذا المنطق على السينما الجزائرية أعاق انتاج خطاب سينمائي جزائرى متميز شكلا ومحتوى ، وقاد اما الى محلية فلكلورية أو الى عمومية بلامعنى وفي كلتا الحالتين غابت الذات الفنية المبدعة عن التجسد في الأفلام السينمائية الجزائرية باعتبارها الشرط الجوهرى في أى عمل فني .

1 - البطاقة الفنية للمخرجين

1 - سعيد علمي مازيف

من مواليد 16 أكتوبر 1943 بالجزائر العاصمة . أنهى دراسته الثانوية عام 1963 ، عمل كمساعد مخرج لمارك ستور في فيلم عشرين سنة في الجزائر)) ألتحق بالمعهد الوطني للسينما بابن عكنون (64 - 1966) حيث أخرج ثلاث محاولات قصيرة (15 دقيقة لكل واحدة) من 16 ملم ثم التحق بالمركز الوطني للسينما الذى تحول عام 1967 الى الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .

- الأفلام التي أخرجها :

- الأفلام القصيرة : -

((الجنود الثلاثة)) و((الحياة بين اثنين)) 1966

((حمى المستنقعات)) و((سيراتيت)) و((البرتقال)) و((تحيا الشبيبة 1967

((اللقاء)) 1968 ، ((مصنع سكر الخميس)) 1969

((شركة صناعية للنسيج)) 1970 ((تطوع)) 1972

- الأفلام الطويلة : -

((عرق أسود)) 1972 - ((مسيرة الرعاة)) 1975

((ليلى والأخريات)) 1978 - ((أنا حرة 1982 .

21 - عبد العزيز طلبي

ولد في 16 أفريل 1937 بتاملوكة ولاية قسنطينة التحق بصفوف جيش التحرير الوطني بين 55/ 1957 ، حيث خرج فانتقل على أثر ذلك الى تونس ، أرسل من طرف الحكومة الجزائرية المؤقتة الى سوريا للتعلم حيث حصل على شهادة البكالوريا في الثقافة الاسلامية ،

سنة 1962 سافر الى ألمانيا الاتحادية للتكون في الميدان السينماتوغرافي بجامعة كولون ، حيث عمل بالتلفزيون بنفس المدينة لعدة سنوات ،

عند عودة الجزائر سنة 1966 التحق بالاذاعة والتلفزة الجزائرية كمخرج تليفزيوني ، حيث أخرج عدة أفلام قبل فيلمه الشهير ((نوة))

سنة 1976 غادر الجزائر الى دول الخليج العربي للعمل دائما في القطاع السينماتوغرافي والتلفزيوني •

الأفلام التي أخرجها •

- الجزائر والجزائر - 1966 - لم يعرض

- موعد السلطان - 1968 - خمس حلقات - ساعة لكل حلقة : حصل جائزة ب: لايبزغ

- الرجل الطارد - 1969

- الرجل ذو المسدس - 1969

- المكابح - 1970

- مفتاح اللغز - 1971 ، جائزة مهرجان التلفزيون بالمغرب العربي

- نوة - 1972

كل الأفلام من نوع 16 ملم ، كبر فيلم نوة الى حجم 35 ملم •

3 جعفر دامرجي

من مواليد 8 مارس 1933 بالجزائر العاصمة

درس المسرح بألمانيا الديمقراطية ، قام بالتدريس بمعهد المسرح بالجزائر العاصمة من سنة 1965 الى 1967 ، حيث أخرج وقتئذ اى مسرحية ((الاستثناء والقاعدة)) للكاتب المسرحي الألماني الشهير برتولد بريخت .

تولى بعد ذلك مسؤولية المصالح الثقافية لجبهة التحرير الوطني حيث قام بمشاركة المجموعة السينمائية التابعة لجبهة التحرير الوطني بمساعدة اعداد واخراج فيلمه الوحيد بالجزائر ((الأسر الطيبة)) وذلك سنة 1972 ، يقيم الأن بالخليج العربي حيث يشتغل في القطاع السينماتوغرافي .

- أعماله :

- اخراج مسرحية ((الاستثناء والقاعدة)) 1967

- فيلم ((الأسر الطيبة)) 1972

4 ـ الأمين مرباح

من مواليد 28 جويلية 1946 بتغنيف ، درس معهد السينما بابن عكنون بالجزائر العاصمة ، كما أعد دراسات عليا في علم الاجتماع ، عمل سنة 70 كمحرر بالشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، بعد دون أن ينقطع عن العمل بالاذاعة والتلفزة الجزائرية ونشاطه موزع بين التلفزيون والسينما ـ الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية ،

الافلام التي أخرجها : ـ

1 ـ ماء للجميع ـ الاذاعة والتلفزيون 1969

2 ـ مسكن ومواطن ـ الاذاعة والتلفزيون 1969

3 ـ ضحايا الحرب ـ الاذاعة والتلفزيون 1969

4 ـ الحيطان ـ الاذاعة والتلفزيون 1969

5 ـ يادادس ـ الاذاعة والتلفزيون 1971

الافلام الطويلة

1 ـ المنتصر الاذاعة والتلفزيون 1969

2 ـ المهمة الاذاعة والتلفزيون 1971

3 ـ المغتصبون الاذاعة والتلفزيون 1972

4 ـ بني هندل ـ الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية ـ 1976

5 ـ الحوار ـ الاذاعة والتلفزيون ـ 1983

6 ـ من أعماق القلب ـ الاذاعة والتلفزيون ـ 1985

5 ـ غوتي بن ددوش

من مواليد 27 مارس 1936 بتلمسان

درس السينما في فرنسا بعد عودته عمل كساعد مخرج لمصطفى بديع في فيلم ((الليل يخاف من الشمس)) سنة 1965 ثم أخرج عدة أفلام وثائقية قصيرة لمصلحة «الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية» بعد ذلك بنفس المؤسسة التي خرج أفلام خيالية ، حيث يعمل الآن .

ـ الأفلام التي أخرجها : ـ

الافلام القصيرة

1 ـ ألوان من الجزائر ـ 1965

2 ـ الجزائر العاصمة ـ 7 1967

3 مناظر الأوراس ـ 1967

4 ـ أرض الشجاعة ـ 1967

5 ـ البحر جزء من الفيلم الجماعي ((الجحيم في السن العاشرة ـ 1968

ـ الأفلام الطويلة :

1 ـ الشبكة ـ 1976

2 ـ البداية الاخيرة ـ 1983

6 ـ محمد أفتسان

من مواليد 24 سبتمبر 1943 بالجزائر العاصمة
تكون بالمدرسة السينمائية البولونية الشهيرة ((لودز))
حيث تخرج عام 1965 ثم عاد الى الجزائر ليلتحق بالاذاعة والتلفزيون
كمخرج حيث الآن .

أفلامه القصيرة :

1 ـ المجهود الزراعي ـ 1967
2 ـ أسكوريال ـ 1967
3 ـ الفجر ـ 1969

الأفلام الطويلة

1 ـ قصة شعبية (مع هاشمي شريف) 1968
2 ـ دم المنفي 1970
3 ـ غورين 1971
4 ـ يوميات شاب عامل 1972
5 ـ الثورة الكبيرة 1974
6 ـ تجار الأحلام 1976
7 ـ جلطي 1978
8 ـ غصن اللهيب 1983

7 ـ محمد سليم رياض

من مواليد 21 نوفمبر 1932 بشرشال .
عمل قبل الاستقلال في الاذاعة والتلفزة الفرنسية في الجزائر ثم في باريس حيث اكتسب بالممارسة مهنة التصوير ، ثم حصل على تكوين سينمائي في فرنسا ، سجن لمدة سنوات أثناء حرب التحرير من طرف السلطات الفرنسية ، بعد الاستقلال عاد الى الجزائر . وكان أحد المؤسسين الأوائل للاذاعة والتلفزة الجزائرية ، حيث أخرج عدة أفلام قصيرة وطويلة ، التحق عام 1966 بالمركز الوطني للسينما ثم بعد ذلك بالديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

أفلامه :

ـ الأفلام القصيرة

1 ـ أوراس 54 ـ أوراس 64 ...	1964
2 ـ الشمس روتينية	1966
3 ـ الموافقون التافهون	1967

الأفلام الطويلة

1 ـ الطرق	1968
2 ـ سنعود	1972
4 ـ المفتش الطاهر	1969
5 ـ ريح الجنوب	1976
6 ـ تشريح مؤامرة	1978
7 ـ حسان طاكسي	1982

8 - عمار لعسكري

من مواليد 22 جانفي 1942 بعين البارده (عنابة)

التحق بصفوف جيش التحرير ، أثناء ثورة التحرير الوطنية .

من سنة 1962 ذهب الى يوغوسلافيا لدراسة السينما ، حيث

أمضى سنة في أكاديمية بلغراد ، وثلاث سنوات في معهد بلغراد للسينما

سنة 1966 أعد فيلم التخرج ، وهو فيلما قصيرا يجمع بين الوثائقي

والخيالي بعنوان ((توازيية)) .

بعد عودته للجزائر ، بعد يعمل لصالح الديوان الوطني للتجارة والصناعة

السينماتوغرافية .

- الأفلام القصيرة .

1- اليوم الأول 1967

2- شهود الأمس 1968

3- البلاغ 1970

- أفلامه الطويلة

1 - دورية نحو الشرق 1972

2 - الفيد 1979

9 ـ أحمد لعلام

من مواليد 10 أوت 1940 بسطيف

قضى ثمانية أشهر ب ( ) للتكوين السينمائي ، التحق بعد سوف بجبهة التحرير الوطني ، حيث انضم الى المجموعة السينمائية ، حيث عمل مع لخضر حامينا على تسجيل الأحداث على الحدود التونسية سنة 1962 قضى مدة ستة أشهر تربص في تلفزيون بلغراد سافر بعد ذلك الى بولونيا لدراسة السينما بمعهد لودز من سنة 63 الى 1966 ، عاد بعد ذلك للجزائر حيث أخرج عدة أفلام .

ـ الأفلام القصيرة

1 ـ زرابي جبل عمور 1963

2 ـ هن 1966

3 ـ نظرة عامة 1967

4 ـ سيرتا 1968

5 ـ التسيير الذاتي 1967

6 ـ الرند الوردي 1968

ـ الأفلام الطويلة

1 ـ ذهاب وعودة 1970

2 ـ مناقشة عمومية 1973

3 ـ الحواجز 1977

II - البطاقة الفنية للأفلام

1 - الحواجز

السنة : 1977

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و30 دقيقة

الحوار : الطاهر وطار

السيناريو والاخراج : أحمد لعلام

التمثيل : حبيبة ، زيانى ، العلوى

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

2 - المغتصبون

السنة : 1972

النسخة : بالأبيض والأسود

السيناريو والاخراج : الأمين مرباح

التمثيل : حسن الحسني ، كلثوم ، محمد قدرلي

انتاج : الاذاعة والتلفزة الجزائرية

3 - يوميات شاب عامل

السنة : 1972

النسخة : بالأسود والأبيض

السيناريو والاخراج : محمد أفتيسان

التمثيل : عزالدين مدور ، بن عيسى ، العربي زكال

انتاج : الاذاعة والتلفزة الجزائرية .

4 ـ مسيرة الرعاة

السنة : 1975

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و40 دقيقة

السيناريو والاخراج : سيد علي مازيف

التمثيل : حسن الحسني ، محمد شويخ ، زهرة بدراني .

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

---

5 ـ الشبكة

السنة : 1976

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و45 دقيقة

السيناريو : مصطفى بن تومي

الاخراج : غوطي بن ددوش

التمثيل : سيد علي كويرات ، حسن الحسني ، فاطمة بلحاج

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

---

6 ـ عرق أسود

السنة : 1972

النسخة : بالأسود والأبيض

المدة : ساعة و40 دقيقة

السيناريو والاخراج : سيد علي مازيف

التمثيل : هواة

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

7 – المفيد

السنة : 1979

النسخة : بالألوان

المدة : ساعتان و45 دقيقة

السيناريو : مصطفى تومي وعمار لعسكري

الاخراج : عمار لعسكري

التمثيل : عبد الحليم رايس، رويشد

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

---

8 – نوة

السنة : 1972

النسخة : بالأسود والأبيض

المدة : ساعة و30 دقيقة

قصة : الطاهر وطار

السيناريو والاخراج : عبد العزيز طلبي

التمثيل : هواة، سكان عين الباردة

انتاج : الاذاعة والتلفزة الجزائرية

---

9 – بني هندل

السنة : 1976

النسخة : بالألوان

المدة : ساعة و20 دقيقة

السيناريو : جلالي سارى

الاخراج : الأمين مرباح

التمثيل : حسن الحسني، كلثوم، سيساني ...

انتاج : الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

10 ـ ريـــح الجنـــوب

السنـــة : 1975

النسخـــة : بالألـــوان

المـــدة : ساعـــة و55 دقيقـــة

السيناريـــو والاخـــراج : محمـــد سليـــم ريـــاض

التمثيـــل : كلثـــوم ، نوال زعتر ، عبد الحليم رايس ، بوعلام بنانـي ، العربـــي زكـــال

انتـــاج : الديـــوان الوطني للتجـــارة والصناعة السينماتوغرافيـــة

---

11 ـ ليلـــى والأخـــريـــات

السنـــة : 1978

النسخـــة : بالألـــوان

المـــدة : ساعـــة و20 دقيقـــة

السيناريـــو : حميـــد أيت عمـــارة ، سيـــد علـــي مازيـــف

الاخـــراج سيـــد علـــي مازيـــف

التمثيـــل : ناديـــة سميـــر ، عايـــدة ، شافيـــة بودراع

انتـــاج : الديـــوان الوطني للتجـــارة والصناعة السينماتوغرافيـــة

---

12 ـ الأســـر الدايـــة

السنـــة : 1972

النسخـــة : بالألـــوان

المـــدة : ساعـــة و20 دقيقـــة

السينـــاريـــو والاخـــراج : جعفـــر دامرجـــي

التمثيـــل : حســـن الحســـني ، جعفـــر دامرجـــي

انتـــاج : المصالـــح الثقافيـــة لجبهـــة التحريـــر الوطني

المراجع باللغة العربية :

1- ابراهيم العريس- رحلة في السينما العربية - دار الفارابي - بيروت - لبنان 1979

2- ابراهيم العريس- الصورة والواقع - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - لبنان - 1978 .

3- ابراهيم الكيلاني - العالم السينمائي - دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر - دمشق - سوريا - 1960 .

4- احسان محمد الحسن - الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي دار الطليعة - بيروت - لبنان - 1982 .

5- أحمد زكي بدوي- معجم المصطلحات الاجتماعية - مكتبة لبنان بيروت لبنان - بدون تاريخ .

6- ادوارد سعيد - ترجمة : كمال أبو ديب - الاستشراق - مؤسسة الابحاث العربية - بيروت لبنان - 1981 .

7- الكسندر كاراغانوف - ترجمة : سامي كمكمي - السينمائيين الايديولوجيا وشباك التذاكير - دار الطليعة بيروت - لبنان - 1979 .

8- الاشرف مصطفى - ترجمة : حنفي بن عيسى - الجزائر : الأمة والمجتمع - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر 1983 .

9- أرنولد هاوزر - ترجمة : فؤاد زكريا - الفن والمجتمع - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - مصر - 1971 .

10- أوديين واكين - ترجمة : وديع فلسطين - مقدمة الى وسائل الاتصال مطابع الأهرام التجارية - القاهرة - مصر - 1980 .

11- أ . ك أوليدوف - ترجمة : ميشيل كيلو - الوعي الاجتماعي - دار بن خلدون بيروت - لبنان - 1978.

12- أوفيسيا نيكوف وآخرون - ترجمة : جلال الماشطة - علم الجمال الماركسي اللينيني - دار التقدم - موسكو - 1981.

13- بوريس سوتشكوف - ترجمة : محمد عيتاني وأكرم الرافعي - المصائر التاريخية للواقعية - دار الحقيقة - بيروت - لبنان - 1974.

14- جاك ووديس - ترجمة : محمد مستجير مصطفى - نظريات حديثة حول الثورة - الجزء الثاني - دار الفارابي - بيروت لبنان - 1978.

15- جابر عصفور - الصورة الفنية - دار التنوير للطباعة والنشر بيروت - لبنان - 1983.

16- جورج لوكاش - ترجمة : هنريت عبودي - الأدب والفلسفة والوعي الطبقي - دار الطليعة - بيروت لبنان - 1980.

17- جورج لوكاش - ترجمة : طرابشي - الرواية كملحمة بورجوازية دار الطليعة - بيروت - لبنان - 1979.

18- جورج سادول - ترجمة : ابراهيم الكيلاني وفايز كم نقش - تاريخ السينما في العالم - دار عويدات - بيروت - لبنان - 1978.

19- جورج سادول وآخرون - السينما في الدول العربية - مركز التنسيق للسينما والتلفزيون - بيروت لبنان . 1966.

20- جون هوارد لوسن - ترجمة : أسعد نديم - الفيلم في معركة الأفكار دار الكاتب المصري للطباعة والنشر - القاهرة - مصر بدون تاريخ .

21ـ حليم طوسون ـ تحليل أفلام رينية كلير ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ مصر ـ 1969.

22ـ حسن الساعاتي ـ تصميم البحوث الاجتماعية ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ لبنان 1982.

23ـ حسين جمعة ـ قضايا الابداع الفني ـ دار الآداب ـ بيروت لبنان ـ 1983.

24ـ دينكن ميشتل ـ ترجمة: احسان محمد الحسن ـ معجم علم الاجتماع ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ لبنان ـ 1981.

25ـ رضا الطيار ـ المدينة في السينما العربية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ لبنان ـ 1981.

26ـ رضوى عاشور ـ التابع ينهض ـ الرواية في غرب افريقيا دار ابن رشد ـ بيروت لبنان ـ بدون تاريخ.

27ـ روبير لافون ـ ترجمة: موسى بدوى ـ السينما المعاصرة ـ مطابع الأهرام التجارية ـ القاهرة ـ مصر ـ 1977.

28ـ رينموند سبوتز وود ـ ترجمة: على ناصف ـ الفيلم وأصوله الفنية الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة ـ مصر ـ 1964.

29ـ رينيه ويليك واوستين وارين ـ ترجمة: محيي الدين صبحي نظرية الأدب ـ المؤسسة للدراسات والنشر ـ بيروت ـ لبنان ـ 1981.

30ـ ريمون بودون ـ ترجمة: هالة شبئون الحاج ـ مناهج علم الاجتماع دار عودات ـ بيروت ـ لبنان ـ 1972.

31ـ سيرغي ايزيشتاين ـ ترجمة: سهيل جبر ـ الاحساس السينمائي دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان . 1975.

32ـ سيدني فيلكشتين ـ ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد ـ الواقعية في الفن ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة مصر ـ 1971.

33ـ شارل روبير آجيرون ـ ترجمة : عيسى عصفور ـ تاريخ الجزائر المعاصر ـ ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر ـ 1982.

34ـ صلاح دهني ـ سينما ، سينما ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ سوريا ـ 1981.

35ـ ط . ث . شاكر ـ قضايا التحرر الوطني والثورة الاشتراكية في مصر ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان ـ بدون تاريخ .

36ـ عبد القادر جغلول ـ ترجمة : فيصل عباس ـ تاريخ الجزائر الحديث دراسة سوسيولوجية ـ دار الحداثة ـ بيروت لبنان ـ 1984.

37ـ عبد القادر جغلول ـ ترجمة : سليم تسطون ـ الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ـ دار الحداثة ـ بيروت ـ لبنان ـ 1984

38ـ عبد الحميد بن هدوقة ـ ريح الجنوب ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر 1976.

39ـ عبد الرحمن بن خلدون ـ المقدمة جزآن ـ الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب ـ مطبعة دار القلم ـ تونس 1984.

40ـ عدى الهواري ـ ترجمة : جوزيف عبد الله ـ الاستعمار الفرنسي في الجزائر سياسة التفكك الاقتصادي ـ الاجتماعي ـ دار الحداثة بيروت ـ لبنان ـ 1983.

41ـ عبد اللطيف بن أشنهو ـ تكوين التخلف في الجزائر ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ 1979.

42ـ علي شلق ـ الفن والجمال ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت لبنان ـ 1982.

54ـ لوسيان غولدمان ـ ترجمة : مصطفى المسناوى ـ المنهجية في علم الاجتماعي الأدبي ـ دار الحداثة ـ بيروت لبنان 1981.

55ـ لوسيان غولدمان وأخرون ـ ترجمة : محمد برارة ـ البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ـ مؤسسة الأبحاث العربية بيروت لبنان 1984.

56ـ مارسيل مارتن ـ ترجمة : سعد مكاوى اللغة السينمائية ـ المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ـ القاهرة مصر ـ 1971.

57ـ م . روزنتال ـ ب . يودين ـ ترجمة : سمير كرم ـ الموسوعة الفلسفية دار الطليعة بيروت ـ لبنان ـ 1980.

58ـ مارك برنارد ـ ترجمة : غالية شطي ـ أميل زولا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت لبنان ـ 1978.

59ـ محمد كامل القليوبي وأخرون ـ السينما العربية والافريقية ـ دار الحداثة بيروت لبنان = 1984.

60ـ محمد علي الفرجاني ـ قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا تونس 1978.

61ـ محمد دركوب ـ الأدب الجديد والثورة ـ دار الفارابي بيروت ـ لبنان 1980

62ـ محمد كامل الخطيب ـ الرواية والواقع ـ دار الحداثة بيروت ـ لبنان ـ 1981

63ـ مجدى وهبة ـ أحمد كامل مرسي ـ معجم السينمائي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ مصر 1973.

64ـ مجموعة من الكتاب السوفيات ـ التصور المعاصر للبلدان العربية هيئة التحرير العلوم الاجتماعية والعصر ـ أكاديمية العلوم السوفياتية ـ موسكو ـ 1983.

65ـ مجموعة من الاقتصاديين ـ ترجمة عادل عبد المهدى ـ حسن الهموندى ـ الموسوعة الاقتصادية ـ دار بن خلدون ـ بيروت لبنان ـ 1980.

43 - غرامشي انطونيو - ترجمة : تحسين الشيخ - مختارات دار الفارابي - بيروت - لبنان 1978 .

44 - غرموف وكاجان - ترجمة : عدنان مدنات - وظيفة الفن الاجتماعية - دار ابن خلدون - بيروت - لبنان - بدون تاريخ .

45 - فرانز كافكا ر أرسون ويلز - المحاكمة - دار الطليعة - بيروت - لبنان - 1981 .

46 - فيصل دراج - حوار في علاقات الثقافة والسياسة - دار الجليل للطباعة والنشر - دمشق - سوريا - 1984 .

47 - كارل ماركس - ترجمة : فالح عبد الجبار وآخرون رأس المال - الجزء الأول - دار ابن خلدون - بيروت - لبنان - 1981

48 - كارل ماركس - ترجمة محمد البراري - رأس المال الجزء الأول - دار الهدى - بيروت لبنان - بدون تاريخ .

49 - كارل ماركس - ف . انجلز - لينين - ترجمة حمدي عبد الجواد نصوص الفوضوية والثقافة الفوضوية دار الثقافة الجديدة - القاهرة مصر 1976 .

50 - كاجان - ترجمة عدنان مدنات - الابداع الفني - دار ابن خلدون بيروت - لبنان - 1980 .

51 - كوفالزون ماكوشين - ترجمة بسام مقداد - الوعي الاجتماعي والعلوم الاجتماعية - دار التقدم - موسكو 1980 .

52 - لطفي الخولي عن السينما والديمقراطية والشعر - الشركة التونسية للتنمية السينمائية والانتاج - تونس 1978 .

53 - ليكال يولداشيف - ترجمة : زياد الملا - قضايا البحث الفلسفية في الفن - دار المسيرة - بيروت - لبنان - 1984 .

66 ـ لانسون وماييه ـ ترجمة : محمد مندور ـ منهج البحث في اللغة والأدب ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ لبنان ـ 1982 .

67 ـ محمد أمين العالم وآخرون ـ الرواية العربية واقع وآفاق ـ دار بن رشد ـ بيروت ـ لبنان ـ 1981 .

68 ـ محمود عودة ـ الفلاحون والدولة ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ لبنان ـ 1983

69 ـ مغنية الأزرق ـ ترجمة سمير كرم ـ نشوء الطبقات الاجتماعية في الجزائر ـ مؤسسة الابحاث العربية ـ بيروت ـ لبنان ـ 1980 .

70 ـ هربرت ريد ـ ترجمة : السامي خشبة ـ معنى الفن ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة مصر ـ 1968 .

71 ـ ي . غرمون ـ ترجمة : عدنان مدنات ـ الواقعية الاشتراكية ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ـ لبنان ـ 1975 .

المجلات و المنشورات

٧٢ - جبهة التحرير الوطني - الميثاق الوطني - الجزائر - ١٩٧٦

٧٣ - وزارة الاعلام و الثقافة - الانتاج السينمائي الجزائري ٥٧ - ١٩٧٤ - الجزائر

٧٤ - وزارة الاعلام و الثقافة - مجلة : أمال - العدد ٥٤ - السنة ١٤ - الجزائر ١٩٨٢

٧٥ - وزارة الثقافة و السياحة - مجلة : الثقافة - العدد ٨٣ - الجزائر - ١٩٨٤

٧٦ - الاذاعة و التلفزيون الجزائري - مجلة : الشاشتان - العدد ١٨ - الجزائر - ١٩٧٩

٧٧ - الاذاعة و التلفزة الجزائرية - مجلة : الشاشتان - العدد ٤٥ - الجزائر - ١٩٨٢

٧٨ - وزارة الثقافة التونسية - مجلة : الحياة الثقافة - العددان - ٢٨ / ٢٩ مزدوج تونس ١٩٨٣

٧٩ - وزارة الثقافة التونسية - مجلة : فنون - العدد ١ - تونس - ١٩٨٣

٨٠ - دار الطليعة للم مجلة : دراسات عربية - العددان ١ - ٢ مزدوج - بيروت - ١٩٨٠

٨١ - مجلة : الطليعة المصرية - العدد ١٢ - السنة : ١٢ - القاهرة ١٩٧٦

٨٢ - مجلة : الطريق اللبنانية - العددان ٧ - ٨ مزدوج - بيروت - ١٩٧٧

٨٣ - مجلة : الحرية - العدد ١٠٣٤ - بيروت - ١٩٨١

٨٤ - جمعية نقاد السينما المصرية - السينما الجزائرية - نشرة خاصة

٨٥ - المركز الثقافي الجزائري ببيروت - نشرة رقم ٧ - ببيروت - بدون تاريخ

1- cCLAUD MICHEL CLUNY 6 DICTIONNAIRE DE NOUVEAUX CINEMA ARABES SIND BD- PARIS 1978

2- DJILALI SARI La depossession des Fellahs S.N.E.D -ALGER- 1974

3- GEORGES SADOUL Dictionnaire des films -seuil- Paris 1978

4- LOTFI MAHERZI Le cinema Algerien S.N.E.D 1980

5- MARC FERRO Cinema et histoire -DENOEL- GONTHIER Paris 1977

6- MEGHERBI Abdelghani LE double mirage de l'image -Sociologie du cinema en Algerie 1886-1980 Thése de Doctorat d'2tat Paris 1980

7- MEGHERBI Abdelghani Les Algeriens au miroir du cinema colonial S.N.E.D -ALGER- 1982

8- MONIQUE ET Guey Henneble Annuaire de l'Afrique du nord-C.N.R.S Paris 1974

9- M.R Bataille C.YEILLOT Cameras sous le soleil P..à compt d'auteur Alger 1956

10- PAULIN SOUMANOU-VIEYRA- Lecinema Africain des origines à 1973 présence Africaine -Paris- 1975

11- Rachid BOUDJEDRA Naissance du cinema Algerienne -MASPERO- Paris1971

12- WASSYLA TAMZALI En attendant Omar Gatlatou A . P Alger 1979

13- Algerie Actualite N° 729 Octobre 1979

14- " " " N° 1009 1985

15- " " " DU 10 au 16 / 11 / 1976

16- Cinema Action N° 14 Paris 1980

17- El-Moudjahid 20 / 02 / 1976

18- " " 30 / 11 / 1976

18- U.A.A.V Expression N° 12 Decembre 1984.

الفهـــــرس

الموضوع	الصفحة